Dana Arnold

Entender el arte

miradas
materiales
mente
devoción
poder
sexo

GG

En memoria de Arnie

Dana Arnold

Entender el arte

GG®

Título original: A Short Book About Art, por orden de Tate Trustees y publicado por Tate Publishing, una división de Tate Enterprises Ltd., Londres, en 2015.

Versión castellana: Belén Herrero

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública

o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Dana Arnold, 2015

© de la traducción: Belén Herrero

y para esta edición:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2019

ISBN: 978-84-252-3231-2 (epub)

Producción del ebook: booqlab.com

www.ggili.com

Índice

Miradas

Materiales

Mente

Devoción

Poder

Sexo

Agradecimientos

Nota sobre las fuentes

Créditos de las imágenes

Miradas

El arte no es

lo que vemos,

sino lo que

hacemos ver

a los demás.

Edgar Degas (1834–1917)

Miradas

¿Qué vemos cuando miramos una obra de arte? Probablemente, el creador y el espectador del arte perciben el mismo objeto desde puntos de vista diferentes, ya que, aunque las interpretaciones de una obra varían en función de las diferentes culturas y períodos históricos, tendemos a pensar que el arte tiene el mismo significado y atractivo para toda la humanidad en cualquier época de la historia, y atribuimos al material visual una especie de existencia autónoma que nos hace ver el mundo que nos rodea bajo una nueva perspectiva. Y, lo que quizá es aún más importante, nos gusta contemplar el arte por el puro placer de hacerlo, y apreciarlo con independencia del conocimiento que tengamos sobre su contexto. Una tarde de domingo paseando por una galería de arte puede resultar una experiencia muy personal, estéticamente placentera, que nos hace sentir bien.

Mi objetivo en este breve volumen sobre el arte es explorar nuestra manera de mirar el arte e intentar averiguar qué es lo que ven los demás al contemplar el mismo objeto. Así, indagaremos en ciertos hilos comunes entre ejemplos de arte producidos en zonas geográficas diversas y veremos que el arte opera de manera similar en los diferentes períodos históricos.

Estos temas nos permitirán analizar el arte y sus diversos significados.

El análisis simultáneo de diversas obras de arte provenientes de distintos rincones del planeta nos permitirá distanciarnos de aquellas narrativas que analizan el arte no occidental según estándares occidentales. Así, por ejemplo, podemos caer en la tentación de calificar el arte africano o el chamánico de “primitivos”; es decir, concebidos a partir de una sensibilidad ingenua. Por el contrario, cuando hablamos del movimiento artístico de finales del siglo XIX y principios del XX conocido como primitivismo, asumimos que estos artistas beben de las denominadas “fuentes primitivas”, aunque, sin embargo, otorgamos a su arte un “valor” añadido, al tratarse de obras producidas de manera consciente por la cultura occidental para que

resulten atractivas a la sensibilidad intelectual de Occidente; es decir, como

un avance respecto a su inspiración "primitiva". Así pues, el concepto de progreso pasa a ser esencial en este relato.

Del hombre de las cavernas a Picasso

La estructura temática de este libro nos permitirá entablar un debate acerca de estos temas y hacerlo al margen de los estudios habituales sobre el arte, que suelen girar en torno a la figura del gran artista y la noción de progreso.

Estos amplios barridos cronológicos son lo que a veces los historiadores del arte denominan "del hombre de las cavernas a Picasso", una cuestión que abordaremos más adelante. He utilizado a propósito esta conocida frase porque tipifica la idea del arte occidental del siglo XX como el apogeo del progreso y la sofisticación. Sin embargo, desde los tiempos de Pablo Picasso (1881-1973), el arte ha seguido su curso, poniendo de manifiesto el problema del progreso constante que se desarrolla en el ámbito, o, más bien, en cualquier ámbito; el punto final, el momento en que se escribe la historia, no está fijado, sino que, por el contrario, queda subsumido en el relato a medida que avanza el tiempo.

Los estudios generales son el puntal sobre el que se apoyan tanto la exposición museística como las diferentes historias del arte. Estos estudios se actualizan a menudo, añadiendo capítulos a sus nuevas ediciones, y esta manera de hacer influye en el modo de exponer el arte y en lo que pensamos sobre él. Así, cuando entramos en una galería de arte, no nos sorprende encontrar la colección presentada al público de manera cronológica. Para comprobarlo, realizaremos una rápida visita virtual por un museo de arte

"occidental". Aunque los ejemplos que he escogido puedan resultar provocadores, mi intención no es otra que poner de relieve cómo percibimos el arte, cómo está expuesto y qué se nos hace ver cuando lo contemplamos.

Es probable que en nuestro museo virtual pasemos por unas cuantas salas dedicadas al arte prehistórico —a veces denominado "primitivo"—, donde no resulta extraño encontrar arte de todos los confines del mundo, clasificado y expuesto según geografías específicas más que en función de

períodos temporales; así, Oceanía, Asia y Oriente Próximo son nombres que nos resultan familiares cuando hablamos de este tipo de arte. La narración

“principal” prosigue con las estilizadas formas humanas y animales del arte egipcio y mesopotámico, como podemos observar, por ejemplo, en el Relieve de Nebhepetra Mentuhotep II (hacia 2051-2000 a. C., fig. 1) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

1. Relieve de Nebhepetra Mentuhotep II (detalle), Reino Medio, dinastía XI, hacia 2051-2000 a. C.

Después, se nos presentaría el naturalismo de la Antigua Grecia como un avance hacia la representación realista del mundo tal como lo percibimos.

Las perfectas proporciones que encontramos en las esculturas del atleta griego o del dios mitológico del período clásico encuentran eco en las de sus descendientes romanos. El Apolo Belvedere (hacia 120 d. C., fig. 2) es un ejemplo representativo de este tipo de escultura. Esta copia romana de un original griego en bronce (350-325 a. C.), de 2,24 metros de altura y descubierta en Italia durante el Renacimiento, fue considerada ya en el mundo antiguo como una de las obras más perfectas jamás realizadas y ha ejercido una influencia considerable sobre el arte occidental.

2. Apolo Belvedere, Antigüedad romana, hacia 120 d. C.

La narración llega después al arte bizantino y medieval, una especie de paso atrás en nuestra marcha hacia la representación rigurosa del mundo. La patente falta de interés por el naturalismo de estos estilos provoca que las piedras preciosas y los metales —sobre todo, el oro— se conviertan en expresiones de riqueza y devoción. La Madonna Nicopeia de la basílica de San Marcos en Venecia (fig. 3) ejemplifica este tipo de imágenes. Este icono bizantino, que data del siglo XII, se ha conservado intacto hasta finales del siglo XX, a pesar de que entonces muchas de las joyas que adornaban el marco y la propia imagen fueran robadas, lo que plantea interesantes cuestiones sobre el valor artístico y monetario de las obras de arte.

3. Madonna Nicopeia, hacia el siglo XII

El arte del Renacimiento redescubrió la naturaleza y a partir de entonces asistimos a variadas manifestaciones y representaciones de la forma humana, la luz y la naturaleza, todas ellas, por descontado, puro artificio. Esta perspectiva occidental se prolonga entre los siglos XVI y XVIII, durante los cuales la retratística y la pintura histórica y de género resisten como contrapuntos seculares al arte religioso de la Iglesia católica. En todas estas obras de arte, la representación de la

figura humana es un elemento clave. Ya en el siglo XIX, en Europa y América asistimos a la ocultación de la superficie pictórica a medida que las pinceladas y la propia pintura se hacen cada vez más patentes —o dejan de estar escondidas—, como podemos apreciar en la obra Joven en un diván (hacia 1885, fig. 4) de Berthe Morisot (1841-1895), que también nos muestra cómo un artista puede involucrar al espectador en su obra de manera casual. El sujeto anónimo de este cuadro nos observa con una expresión facial que la técnica pictórica de Morisot vuelve aún más enigmática, si cabe. Apenas se sugieren las pinceladas, lo que nos obliga a recurrir a nuestra imaginación para "unir los puntos" y completar la imagen. A finales del siglo XIX, empezamos a dejar atrás el arte figurativo en obras que nos ofrecen ideas conceptuales y nociones abstractas de nuestro propio mundo. Nuestra visita ficticia, que en este ejemplo ponía el énfasis en la forma humana, es, de hecho, tan solo una manera de contemplar el arte, utilizando como herramienta la cronología. Mi intención en este volumen es presentar una perspectiva diferente sobre la relación entre el arte y el tiempo, y también sobre nuestro encuentro con el arte y nuestra experiencia de él; es decir, sobre cómo se nos presentan los objetos físicos y qué les aportamos en tanto que espectadores.

4. Berthe Morisot, Joven en un diván, hacia 1885

El arte a través del tiempo puede ser analizado, de palabra o por escrito, y presentado al espectador en galerías y museos, de maneras variadas que influyen en nuestra percepción del mismo y de su función. Podemos disfrutar del arte a través de la apreciación, la crítica y la historia del arte, todos ellos enfoques diversos que nos permiten comprenderlo, experimentarlo y percibirlo. La historia del arte aporta una dimensión histórica a los aspectos relativos a la apreciación del arte —lo que podríamos llamar el "disfrute estético"— y a la crítica de arte. Sin embargo, este relato histórico lleva implícita la cronología y, con ella, la idea de progreso a lo largo del tiempo. Nuestros libros de historia están llenos de acontecimientos pasados que se nos presentan como parte de un movimiento continuo en

busca de las mejoras sucesivas, o bien como historias sobre grandes hombres o grandes períodos claramente diferenciados entre sí, como el Renacimiento italiano o la Ilustración. Por tanto, nuestros juicios sobre el arte y nuestra percepción del mismo están influidos por cómo se narra la historia. Cuando se fusionan dos facetas independientes, como son el arte y las fuerzas de la historia, vemos cómo esta última reorganiza la experiencia visual. Esto nos lleva a dar por sentado que la única historia del arte válida es aquella que está escrita tomando como punto de partida a los artistas —por regla general, considerados "grandes hombres"— o los estilos artísticos de las grandes épocas históricas. Asimismo, es posible que, animados por cómo se expone el arte en muchos museos y galerías, intentemos rastrear los cambios o los avances estilísticos basándonos en nuestros conocimientos sobre lo sucedido tras la creación de alguna obra o tras el surgimiento de algún movimiento artístico en particular. Como nos ha demostrado la visita a nuestro museo virtual, es posible trazar una historia de la forma artística a partir de, por ejemplo, representaciones del cuerpo humano, recurriendo a juicios sobre el naturalismo, el realismo y la abstracción. También podríamos hacerlo a partir de otras formas de representación como, por ejemplo, las que constituyen el punto de partida de este libro: los toros.

El hombre de las cavernas y Picasso

Me gustaría comenzar con dos historias acaecidas en la Francia de la década de 1940 y que, de hecho, servirán de planteamiento a gran parte de las cuestiones que trataremos en este libro. Las pinturas realizadas en las paredes de las cuevas de Lascaux son una de las formas más tempranas de arte que se conocen. Estas enigmáticas representaciones de formas animales, humanas y abstractas, creadas

hace más de 17.000 años, siguen siendo unos objetos fascinantes aún hoy en día. No sabemos qué significado tenían para quienes las realizaron o por qué su número es tan elevado, casi 2.000 en total. Las imágenes están pintadas directamente sobre las paredes de roca con pigmentos minerales, aunque algunas también presentan incisiones en la piedra. Las pinturas no contienen ninguna imagen del entorno paisajístico ni de la vegetación de la época; esta ausencia total de contexto puede resultar

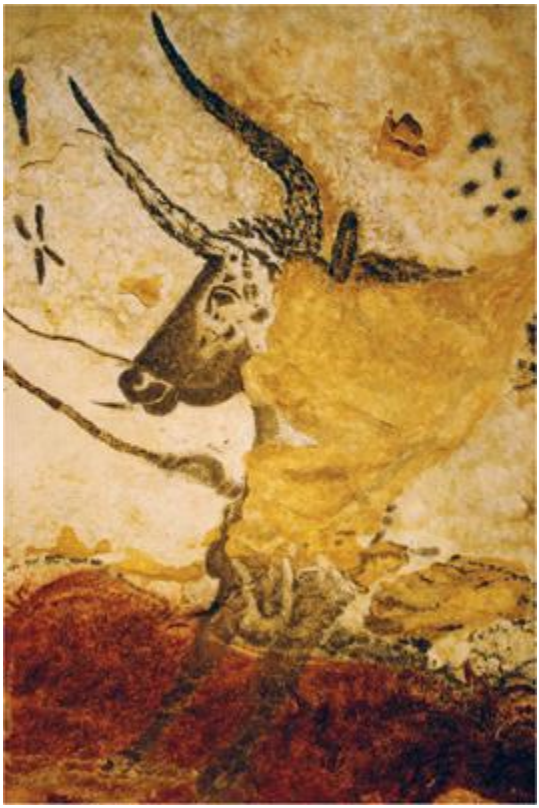
sorprendente para el espectador contemporáneo. Además, las representaciones de los diversos animales están plasmadas a escalas diferentes, lo que hace que la panoplia de imágenes resulte aún más enigmática.

Para entender las imágenes y el espacio en el que se exhiben, intentamos cartografiarlas sobre nuestras propias experiencias y conocimientos, para dar así sentido a un mundo en desorden. Vemos animales que tal vez forman parte de una escena de caza. ¿Son ofrendas votivas de aquellos (hombres) a punto de partir en busca de su próximo alimento, o bien estos primeros artistas eran en realidad mujeres que decoraban la caverna mientras esperaban a que los hombres regresaran a casa con el bisonte muerto? Las cuevas están formadas por una serie de espacios a los que en la actualidad nos referimos como si se tratasen de las estancias de un edificio europeo. La sala de los toros, el pasillo, el pozo, la nave, el ábside y la cámara de los felinos son nombres que sugieren una arquitectura doméstica y religiosa, pero no son más que proyecciones de nuestro mundo sobre un pasado que no nos resulta familiar.

El conjunto de cuevas fue abierto al público en 1948. Tan solo siete años más tarde, las pinturas ya presentaban daños debido al dióxido de carbono producido por los cientos de visitantes que cada día pasaban ante ellas. En 1963, Lascaux se cerró al público para que pudieran restaurarse las pinturas.

Desafortunadamente, una plaga de hongos afecta desde entonces a las cuevas, poniendo en peligro las pinturas. Hoy los turistas hacen cola para visitar Lascaux II, una réplica parcial de las cuevas inaugurada en 1983 y que incluye la gran sala de los toros (fig. 5). Aunque también existen reproducciones de las pinturas de Lascaux en el Centro de Arte Prehistórico de la vecina población de Le Thot, mi interés se centra en Lascaux II, la reproducción fidedigna de las cuevas, que plantea cuestiones sobre la originalidad de las obras de arte o, más bien, sobre lo que estamos dispuestos a aceptar como auténtico. La experiencia de Lascaux II me lleva a preguntarme por el modo en que los espacios en

los que encontramos estas copias influyen en nuestra percepción de las mismas. Si las copias de las imágenes colgasen enmarcadas de los muros de una galería, o si Lascaux II estuviese en Las Vegas —en lugar de encontrarse a tan solo 200 metros del original—, ¿las veríamos con distintos ojos? Volveremos más adelante sobre esta cuestión.



5. Pintura rupestre de Lascaux

Las cuevas de Lascaux fueron descubiertas en 1940. Tan solo dos años más tarde, el artista malagueño Pablo Picasso creó la que algunos consideran una obra tan impresionante como las de las cuevas: una Cabeza de toro (1942, fig. 06) formada por el sillín y el manillar de una bicicleta. Este tipo de artefacto es conocido como objet trouvé; es decir, una obra de arte hecha con objetos encontrados. Cabeza de toro opera de manera similar a las pinturas murales de Lascaux: ambas están realizadas con materiales cotidianos —

piezas de una bicicleta, roca y pigmentos—, pero, para dar sentido a la obra de Picasso, los espectadores vemos en ella una cabeza de toro; dudo, sin embargo, que el espectador dé por sentado que el artista estuviera

preparándose para salir de caza. El crítico de arte Roland Penrose (1900-1984), amigo de Picasso, describía esta obra como el descubrimiento más famoso del artista, una metamorfosis sencilla, aunque “asombrosamente completa”.

6. Pablo Picasso, Cabeza de toro, 1942

Conocemos también la opinión de Picasso sobre su propia obra; en 1943 se la describía al fotógrafo George Brassaï (1899-1984) con estas palabras:

Adivina cómo hice la cabeza de toro. Un día, entre un amasijo de objetos, encontré el asiento de una bicicleta vieja junto a un manillar oxidado. En un santiamén, quedaron ensamblados en mi mente. La idea de la cabeza de toro se me apareció antes incluso de poder llegar a pensarlo. Me limité a soldar las piezas entre sí […]. Si solo pudiésemos ver una cabeza de toro, pero no el sillín ni el manillar que la forman, la escultura perdería parte de su efecto.

Como era de esperar, la obra causó impresión. En 1944 fue expuesta en el Salón de Otoño de París y provocó tal conmoción que los

visitantes, ofendidos, protestaron vehementemente, obligando a retirarla de la sala.

Aunque el arte y el escándalo son compañeros habituales de cama, me pregunto si quienes se sintieron molestos con la obra de Picasso mirarían con ojos maravillados las imágenes descubiertas hacía poco en las paredes de Lascaux. En ellas, el significado de las marcas sobre la piedra —toros incluidos— depende de que las percibamos como representaciones del mundo natural, algo a lo que solemos prestarnos gustosos. De hecho, las especies que aparecen representadas en las cuevas han sido identificadas y autentificadas como animales que poblaron la región durante el período en que se realizaron las pinturas. En el sillín y el manillar de bicicleta de Picasso también vemos un toro, pero en este caso el acto de prestidigitación del artista resulta visible, y por eso somos conscientes de los materiales empleados por Picasso. Aunque sabemos que Picasso veía en su obra tanto el toro como la bicicleta, y que quería que nosotros viésemos lo mismo, tal vez nos sentimos más cómodos intentando ver lo que creemos que veían los hombres de las cavernas. Nos resulta más agradable pensar que no estamos siendo manipulados, que no se nos "hace ver", cuando, de hecho, eso es exactamente lo que sucede con el pigmento mineral sobre piedra que evoca las formas de un toro. Picasso y los hombres de las cavernas nos ayudan así a derribar las dimensiones del tiempo y del espacio en que solemos encontrarnos con el arte, y a pensar en diferentes enfoques para entenderlo.

Esto me lleva a la segunda cuestión: cómo se produce nuestro encuentro con el arte y qué efecto tiene sobre cómo lo percibimos. Volvamos a las cuevas de Lascaux, donde los espacios reciben nombres más propios de un edificio europeo y, por tanto, más familiares para el espectador. Es el mismo sentimiento de familiaridad que encontramos en las salas de una galería de

arte. No importa lo innovadora que sea la forma arquitectónica externa de museos y galerías: sus interiores se prestan poco a la sorpresa. Las paredes lisas, las proporciones regulares y la iluminación cenital cumplen con nuestras expectativas de lo que se conoce como el "cubo blanco". Sin embargo, estos espacios pueden, de hecho, llegar a dislocar el arte del que en origen fuese su contexto cultural y temporal, y eso afecta a nuestra percepción. Ciertamente, la mayor parte del arte moderno y contemporáneo se siente como en casa en estos espacios; es como si no estuviese destinado a una ubicación concreta. Los espacios interiores y exteriores de la galería, por su parte, plantean estimulantes retos y oportunidades a los artistas, como descubriremos más adelante.

En muchos museos y galerías, los artefactos aparecen disociados de su función o propósito original. Así, por ejemplo, nuestro interés se centra en un retablo cristiano como ejemplo de la obra de un determinado artista o estilo, no como una imagen devocional. De hecho, rara vez podemos ver un retablo completo —que incluya el panel central, los laterales y la predela—, ya que, a menudo, sus diversas partes se han vendido como obras independientes y no como fragmentos de una obra conjunta, quedando dispersas entre diferentes colecciones o incluso entre diferentes continentes.

La portabilidad de las obras de arte y su discurrir por colecciones y países influyen en cómo se ordena y se presenta el arte occidental en el museo, donde vemos obras que carecen del contexto de su ubicación original y se exhiben como parte de un conjunto que pone el acento, por ejemplo, en el medio, en el período estilístico o en el artista.

Cuando contemplamos una obra de arte occidental, se nos suele animar a que nos preguntemos sobre el concepto de genio, sobre todo si se trata de artistas masculinos. Si nos preguntan el nombre de algún artista famoso, a muchos de nosotros nos vendrá a la mente Leonardo da Vinci (1452-1519), no en vano es el autor de uno de los cuadros más famosos del mundo, La Mona Lisa o La Gioconda (1503-1517, fig. 7). Sería negligente por mi parte, pues, no mencionarlo en este libro, ni que sea de paso. Las multitudes que se agolpan frente al cristal a prueba de balas intentando vislumbrar su obra por un instante son prueba fehaciente de la fama del artista y de la de su pintura.

Quizá por desconocimiento del deterioro que la exhibición pública causó en Lascaux, muchos de estos visitantes se saltan las normas y sacan fotos de La Mona Lisa, pese a los carteles que, colocados en lugares destacados, avisan

de que los fogonazos de las cámaras pueden degradar los pigmentos de la pintura. Algunos incluso dan saltos, intentando robar una instantánea por encima de las cabezas del gentío que se arremolina por delante de ellos. La imagen de la mujer desconocida y su enigmática sonrisa ha alcanzado una especie de estatus de culto. Aunque desconozco qué pretendía hacernos ver Leonardo da Vinci cuando la pintó, creo que le sorprendería ver nuestra reacción frente al retrato y a cómo este se muestra en el museo, por no hablar del repertorio de llaveros, alfombrillas para el ratón del ordenador y tazas para el café que se venden en la tienda del Museo del Louvre. Esta reproducción en masa de souvenirs con la imagen de La Gioconda no ha hecho otra cosa que incrementar el aura y la fama de la obra original. Si logramos fotografiar La Mona Lisa, esta se convertirá, en cierto modo, en algo nuestro; sin embargo, al hacerlo corremos el riesgo de que su sonrisa se desvanezca para siempre.

7. Leonardo da Vinci, La Mona Lisa, 1503-1517

Mecenas y artistas

De hecho, son pocos los cuadros que se conservan de Leonardo da Vinci, que también fue inventor, científico y arquitecto y que nos ofrece uno de los ejemplos más tempranos del concepto del “hombre del Renacimiento”. En este sentido, me gustaría hablar del particular rompecabezas histórico del arte que plantea la relación entre los mecenas y los artistas. Mi historia sobre Leonardo da Vinci se centra en su obra La Virgen de las rocas o, más bien, en las dos versiones que de ella se conservan, respectivamente, en la National Gallery de Londres y en el Museo del Louvre de París. Los cuadros son prácticamente idénticos y muestran a la Virgen con el niño Jesús, acompañados de san Juan Bautista niño y de un ángel, en un imponente paisaje rocoso que da nombre a ambos trabajos. La versión del Louvre se considera, por regla general, la más temprana y está datada entre 1483 y 1486. La versión de la National Gallery (fig. 10) fue pintada, probablemente, entre 15 y 20 años después. Ambas obras alcanzan prácticamente los dos metros de altura y fueron pintadas en óleo sobre tabla, aunque la versión del Louvre fue transferida a lienzo a principios del siglo XIX. En la National Gallery se conservan, asimismo, dos cuadros de ángeles que tocan instrumentos musicales, obra del taller de Leonardo, que fueron completados, probablemente, entre 1490 y 1495. Se cree que estos paneles formaban parte del retablo cuyo panel central estaría ocupado por las dos versiones de La Virgen de las Rocas.

8. Leonardo da Vinci, La Virgen de las rocas, 1506-1508

La historia de este retablo nos ofrece detalles sobre la producción de estas elaboradas obras de arte. Como sucede con La Mona Lisa, tendemos a percibir estas pinturas como obras maestras producto del genio creativo, cuando, de hecho, Leonardo da Vinci fue tan solo uno de los participantes en este complejo proceso. Sus patronos —en un relato bien distinto del que esperaríamos oír— tomaron importantes decisiones sobre el retablo en su conjunto, incluidos los paneles pintados. El retablo fue un encargo de la cofradía de la Immacolata Concezione para su capilla, anexa a la iglesia de San Francesco Grande, en Milán. El marco de madera del retablo, profusamente ornamentado, fue encargado por separado, antes que las propias pinturas. En 1480, Giacomo del Maino (hacia 1469-1503/1505)

comenzó a trabajar en el marco para un retablo de grandes dimensiones, tallado, decorado y con espacios destinados a albergar pinturas, que sería colocado sobre el altar de la capilla. El marco fue acabado en 1482 y un año más tarde la cofradía encargó a Leonardo y sus ayudantes, los hermanos Ambrogio (hacia 1455-hacia 1510) y Evangelista de Predis (hacia 1440-hacia 1490) la realización de los paneles pintados. En la actualidad, todos los paneles que formaban este retablo están enmarcados por separado, como si se tratara de obras independientes.

El contrato para la realización de esta obra aún se conserva y nos ofrece multitud de detalles sobre el valor que le otorgaron sus contemporáneos, y que difiere del que le atribuimos en la actualidad. Si bien Leonardo es mencionado con el apelativo “maestro”, no queda del todo especificado qué piezas del altar debían ser pintadas por cada uno de los tres artistas que participaron en el proyecto. Por el contrario, sí aparecen minuciosamente detallados en el contrato los colores y dorados —sobre todo los que iban a adornar las figuras talladas del marco original—, así como los pigmentos, muy costosos, que había que utilizar. Así pues, parece que para la gente de la época el marco tenía un “valor añadido” superior al de la mano de Leonardo.

En cuanto a la existencia de dos versiones de esta pintura, tan solo nos cabe especular. Es bastante probable que Leonardo vendiera la versión del Louvre y después pintase la segunda versión para cumplir con el contrato. Un retablo sin imagen central habría acabado teniendo un aspecto más bien extraño y no es descartable que Leonardo sufriese presiones para cumplir con sus compromisos. Después de todo, un contrato es un documento legalmente vinculante, y tampoco debemos olvidar que Leonardo tenía que ganarse la vida de algún modo; la del pintor que se muere de hambre en una buhardilla por amor al arte es una noción romántica de la creatividad y del

“genio” que no surgiría hasta el siglo XIX. Esta invención almibarada nos distrae del concepto del artista como artesano, empleado y, con bastante frecuencia, avispado hombre de negocios. El debate de los historiadores del arte se ha centrado en intentar demostrar que una de estas versiones, la del Louvre, podría ser obra de Leonardo. Este afán por encontrar una “obra maestra” original solo pudo verse satisfecho tras los minuciosos procesos de análisis y de limpieza del cuadro; en la actualidad, se considera que ambas obras fueron realizadas, en gran parte, por Leonardo, y el hecho de que se

pintaran con casi 20 años de diferencia explicaría las diferencias estilísticas entre ambas.

La condición de mercancía que tienen las obras de arte es el precedente de los souvenirs que hoy se asocian inexorablemente a La Mona Lisa. El gran número de retablos completos, o de sus fragmentos, que en la actualidad se exhiben en las galerías de arte occidentales son testimonio de ello, y La Virgen de las rocas no es una excepción. En 1576, cuando aún no habían trascurrido cien años desde su instalación, el retablo fue desmontado y la capilla de la Immacolata Concezione, demolida. Poco se sabe de la suerte que corrió la obra, más allá de que la versión de la National Gallery fue adquirida en 1785 por el tratante de arte y anticuario Gavin Hamilton (1723-1798). El cuadro recorrió toda Inglaterra, pasando de coleccionista en coleccionista, hasta que en 1880 fue vendida a la National Gallery por 9.000

guineas (unos 4.600.000 euros actuales); el museo adquiriría los dos paneles laterales en 1898. Durante los siglos XVIII y XIX, el comercio de arte y antigüedades experimentó una gran actividad, lo que propició la creación de colecciones de arte tanto privadas como nacionales. Hoy en día, las casas de subastas y las galerías comerciales privadas son las garantes de la noción del artista como genio y de la obra como mercancía.

Significado

Las vírgenes de Leonardo me van a ayudar a mostrar cómo, en función de las preguntas que nos hagamos sobre una misma obra de arte, obtendremos una serie de respuestas e interpretaciones completamente diferentes, y cómo en la actualidad algunas de ellas no nos resultan tan evidentes como cabría esperar. El contrato de la cofradía de la Immacolata Concezione estipulaba como fecha de entrega del marco el 8 de diciembre de 1483, coincidiendo con la festividad de la Virgen. La iconografía de La Virgen de las rocas confirma la creencia cristiana de que Jesús era el hijo de Dios, concebido sin mácula por una madre virgen. Este aspecto de la teología cristiana cobró impulso en el siglo XVI, durante el cual surgió un movimiento cada vez más

amplio que abogaba por considerar también como “inmaculada” la concepción de María, madre de Cristo.

Así, la naturaleza inherentemente libre de pecado de la Virgen María habría sido conferida a su hijo, concebido sin la maldición del pecado original, de ahí el concepto de la Inmaculada Concepción de Dios. Esta doctrina teológica —a cuyos detractores se condenaba a muerte en el siglo XV—, es narrada a través de la historia de un encuentro apócrifo

entre el niño Jesús y su joven primo, Juan el Bautista. Biografía y teología se combinan así en una imagen hoy admirada por su belleza naturalista y por el misterio que rodea a sus dos versiones.

Es posible que los aspectos teológicos de La Virgen de las rocas no resulten evidentes a primera vista para quienes no estén versados en los debates religiosos del Alto Renacimiento. Las imágenes de Buda (fig. 09) ofrecen un interesante contraste con las representaciones narrativas de la vida de Cristo.

Tras su muerte, Buda y sus enseñanzas fueron plasmados en símbolos como la rueda, el trono vacío o las huellas de sus pies. Esta ausencia de representaciones humanas se prolongó durante 500 años, aunque ya en el siglo I d. C. comenzaron a aparecer imágenes de Buda ataviado con una túnica monacal.

9. Buda sentado explicando el Dharma, 750-850 d. C.

Se lo representa de pie o bien sentado en la postura del loto. Su expresión es serena y, en ocasiones, sus manos sostienen un platillo para las limosnas o hacen un gesto que denota audacia. Dos de los

principales centros artísticos de la época fueron Mathura, en el norte de la India, y Gandhara, situada en el actual Pakistán. En este último enclave se produce un interesante diálogo con la escultura griega de los períodos arcaico y clásico, que puede apreciarse claramente en las ondulaciones del cabello de Buda, el tratamiento de las túnicas y otras prendas y, por último —pero no por ello menos importante—, en el uso de la hoja de acanto como elemento decorativo. Más sorprendente es, si cabe, la idea del hombre-dios, que al parecer se expandió desde las figuras mitológicas del arte griego hasta llegar

a las imágenes de Buda. En ellas, la representación realista de la forma humana —que, como ya hemos visto, es característica del arte griego antiguo— se tradujo en un tipo de idealismo de la forma que expresaba la noción de lo divino. Esta convención visual de Buda como hombre y dios fijó la tradición iconográfica del arte budista. Así, independientemente de su tamaño o de los materiales con que estén realizadas —que pueden ir desde la piedra hasta los metales preciosos —, las imágenes de Buda siguen una convención de proporciones que se corresponde con un ideal y representa la armonía cósmica.

En una de las representaciones más frecuentes de Buda, este aparece sentado en la postura del loto, meditando. Conocida como Dhyana Mudra, muestra a Buda con los ojos cerrados, con las plantas de los pies vueltas hacia el espectador y las manos descansando en su regazo. En ocasiones, una de las manos aparece tocando el suelo, lo que simboliza el momento en el que el dios resiste la tentación de una deidad maligna e invoca a la Tierra como testigo de su determinación por alcanzar la iluminación espiritual. Aunque este tipo de imágenes de Buda han pervivido en su forma a lo largo del tiempo, puede que, como sucede con La Virgen de las rocas, hayamos perdido la facultad o el conocimiento necesarios para apreciar la sutileza de su significado. Me pregunto si este es el caso de otras obras de arte: la mirada de la época en que la obra fue creada y nuestro contexto cultural como espectadores no siempre coinciden.

Ya hemos visto cómo un manillar de bicicleta puede competir en igualdad de condiciones con los metales más preciosos, o cómo los pigmentos minerales más básicos pueden generar una ilusión tan sugerente como los óleos cuidadosamente elaborados de Leonardo o de Morisot. En décadas recientes hemos asistido al reto de intentar definir en qué consiste exactamente una obra de arte, especialmente en el caso de las instalaciones, las obras escenificadas o las piezas efímeras como la performance, que exploran las posibilidades de los nuevos medios. Trabajos de este tipo nos invitan a revisar nuestras expectativas sobre aquello que constituye una obra de arte o sobre

cuál es su función. Asimismo, plantean cuestiones sobre cómo deberían exhibirse las obras de arte en una época en que la autoridad de la galería es discutida por los propios artistas que exponen en sus paredes.

Durante varias décadas, las instalaciones de arte han girado en torno al espectador, situándolo en el centro de entornos integrales en los que queda inmerso. Recientemente, una serie de artistas han comenzado a explorar un tipo de presentación más contenida, parecida a un retablo viviente. FGF, Varsovia (2007, fig. 10), una obra de Paweł Althamer (1967) que es al mismo tiempo una escultura colaborativa y una galería de arte móvil, se plantea algunas de estas cuestiones. La muestra al completo incluye obras de varios artistas contemporáneos, distribuidas a lo largo de cinco salas de la Tate Modern. Cada obra toma la forma de una presencia teatral o

"escenificada" dentro de la galería, donde crea un espacio ficticio, ya sea doméstico, teatral, social o institucional. La instalación incluye cuatro tableros de aglomerado a modo de paredes divisorias, una plataforma de madera, una puerta con manija de Monika Sosnowska (1972); una ventana, una mesa y un asiento encontrados y que pertenecían a un tranvía; una estantería con un periódico, varios libros y catálogos y papeles variados; una serie de esculturas blandas, una silla en miniatura y un podio para esculturas; un cuadro de Jakub Julian Ziolkowski (1980); un cuadro de Wilhelm Sasnal (1972); un vídeo en formato DVD de Artur Z·mijewski (1966), junto con un reproductor de DVD y un monitor; un fregadero de metal con un depósito de agua y un cubo de plástico; un espejo giratorio; y una tienda de campaña de metal y lienzo, también encontrada por azar. Las paredes de FGF, Varsovia son ensamblables entre sí para formar un cajón por cuyo interior puede transitar el espectador. Creada con un espíritu de colaboración e intercambio, la instalación incluye obras comisionadas por otros artistas y una biblioteca, y va acompañada de un documental en el que se bosquejan algunas de las ideas que forman la base del proyecto. Este es un tipo de obra que desafía nuestro concepto de espacio artístico, de los materiales que emplea el arte y de su autoría.

10. Paweł Althamer, FGF, Varsovia, 2007

Miradas

Cada capítulo de este libro explora diferentes modos de ver que nos invitan a contemplar el arte desde perspectivas diversas. Comenzaremos con un debate sobre la relación entre las cualidades físicas de las obras de arte y los propios artistas, y haremos breves análisis de las diversas técnicas y efectos derivados de los materiales y procesos —entre ellos, la pintura, los pigmentos, el mármol, los metales— y de técnicas como el dripping, la talla

o el modelado. Podremos así descubrir cómo los diferentes medios han influido en las posibilidades de una obra de arte.

El arte puede ser tanto una ayuda para la meditación como un objeto de devoción. En mi opinión, tiene una utilidad específica como medio devocional, un concepto que incluye desde la idea del arte como obsequio —

como sería el caso, por ejemplo, de las fotografías de boda— hasta las imágenes religiosas. Esto nos llevará a analizar diversas prácticas religiosas y su relación con las obras de arte. Proseguiremos con temas como el de la relación entre el arte y la mente, o el de nuestra experiencia física del arte.

Veremos el papel que desempeña nuestra imaginación a la hora de contemplar el arte, y la influencia de la filosofía y del psicoanálisis a la hora de interpretar una obra. Temas como la experiencia

fenomenológica del arte nos enseñarán cómo la experiencia física de la obra de arte es transversal a épocas y culturas.

La naturaleza, con toda su complejidad, es asimismo un elemento fundamental para nuestro debate y para la comprensión del arte en un contexto global. Un tema recurrente en este breve volumen es cómo pensar el arte a la luz de la siempre cambiante noción de "naturaleza" según el ser humano; deberemos, pues, considerar las características formales de las obras de arte, ya que, mientras algunas pretenden ser un retrato minucioso del mundo que creemos ver, otras se centran en la abstracción y/o la representación de una idea. La relación entre el poder y el arte y el uso de este como propaganda es, como siempre, un tema de discusión muy interesante. Esta amplia categoría incluye la retratística y la imagen icónica, y trata cuestiones como el culto al individuo, así como la transmisión y la subversión de su poder y de su aura a través de lo visual. Hablaremos aquí también del poder del artista.

Finalmente, no debemos olvidar que las imágenes del desnudo femenino constituyen uno de los principales y más antiguos temas del arte occidental.

El último capítulo amplía su estudio para analizar temas relacionados con el sexo y la sexualidad. Con ello pretendo mostrar cómo ciertos temas comunes en la representación del sexo y de las prácticas sexuales se entrecruzan a lo largo y ancho de la geografía y de la cronología de la creatividad humana.

Las fascinantes diferencias entre estilos de representación y sus respectivas

interpretaciones nos conducirán hasta temas como la relación entre el arte y la pornografía.

En este capítulo hemos presentado muchas de las ideas a través de las cuales analizaremos la forma, la función y el significado de las obras de arte. A lo largo del libro, aparecerán cuatro temas recurrentes: la cronología del arte, la dislocación de los objetos de arte respecto a su ubicación y función originales, el aura de la obra de arte y el contexto cultural del espectador.

Pero dejemos que Picasso diga la última palabra al respecto: Tal como yo lo veo, un cuadro habla por sí solo. ¿De qué sirve dar explicaciones, cuando ya está todo dicho? El pintor solo habla un idioma.

Materiales

A menudo, el artista

se abandona

al estímulo de

los materiales

que transmitirán

su espíritu.

Odilon Redon (1840–1916)

Materiales

Cuando hablamos de los materiales del arte, tendemos a pensar en las propiedades físicas del objeto. Si bien es cierto que la pintura, la piedra y los metales preciosos influyen en la estética de la obra y en nuestra experiencia de la misma, la corporeidad de un objeto artístico no reside exclusivamente en las cualidades de sus materiales. Aquí me gustaría hacer figurar, a su vez, al artista como parte de la ecuación, ya que su presencia física también afecta a la obra, en tanto que intermediario entre los materiales y el producto final. Examinemos, pues, las diferentes técnicas con que se trabajan los materiales en el proceso de creación artística, y la siempre cambiante relación entre el artista y la obra.

Hay algo en su manera de moverse…

Me gustaría comenzar analizando el movimiento entendido como el modo en que el artista hace de mediador entre el material y la obra. Para explorar este asunto, vamos a yuxtaponer dos procesos de producción que, aunque a primera vista puedan parecer cultural, temporal y artísticamente diferentes, muestran claramente la relación entre el artista, los materiales y la obra, así como la importancia del movimiento.

Los caracteres chinos son la forma de escritura más antigua aún en uso; sin embargo, según el renombrado sinólogo Herrlee Glessner Creel (1905-1994), la caligrafía china “no equivale a la escritura, en el sentido más amplio del término”. Creel está en lo cierto, la caligrafía china es mucho más que eso: miles de caracteres diferentes que transmiten tanto ideas y conceptos (ideogramas) como palabras

(logogramas). La caligrafía —el arte de la escritura— era la forma artística más venerada en China y su influencia se extendió por todo el Asia oriental. Este estatus eminente de la caligrafía es

reflejo de la importancia de la palabra en China, donde, de hecho, fue considerada superior a la pintura durante más de tres milenios.

No obstante, la caligrafía china está íntimamente relacionada con la pintura a la tinta; ambas utilizan instrumentos y técnicas similares. Conocidos como los “cuatro tesoros del estudio”, el pincel, la tinta, el papel y la piedra de entintar son los utensilios esenciales de la disciplina. La simplicidad de estas herramientas y materiales se combina armoniosamente con la técnica empleada para aplicar la tinta sobre el papel, así como con la propia forma de los caracteres chinos. Cada carácter representa una palabra o un concepto, y su trazado sigue unas reglas estrictas respecto a la aplicación de la tinta, la longitud y sentido del trazo y la forma que debe tener el propio carácter. No hay lugar para las florituras individuales que, por ejemplo, encontramos en la caligrafía occidental, o en el estilo o la técnica de un pintor determinado.

Las variaciones en la consistencia y la cantidad de tinta, o en el grosor del trazo aplicado con el pincel, permiten al calígrafo crear caracteres que se adecúen a estas rigurosas convenciones.

La aparente simplicidad del medio y de la técnica enmascaran la complejidad de los efectos, estrechamente relacionados con los movimientos del artista. El Tratado de caligrafía (687) de Sun Guoting (646-691), una de las primeras obras sobre la teoría de la caligrafía, sigue siendo una obra de referencia en la actualidad. Sun Guoting escribió que la caligrafía revela la personalidad y las emociones del escritor porque los caracteres chinos son dinámicos; es decir, responden a las fuerzas de la naturaleza y a la energía del cuerpo humano, expresados a través del acto de aplicar la tinta sobre el papel. Estas energías, no obstante, están contenidas dentro del marco equilibrado del medio y de la técnica, y también de las estrictas convenciones que rigen el trazo del carácter.

La sutileza de los gestos con los que se aplica la tinta, el control sobre su espesor y la dirección y la forma de las pinceladas son una referencia a la moralidad y la rectitud tanto del artista como del espectador.

Podemos ver estas ideas en acción en los rollos horizontales de Mi Fu (1051-1107), que desarrolló su actividad hacia finales de la dinastía

Song del Norte (960-1127). Mi Fu, uno de los principales calígrafos de su tiempo, escribió el Poema escrito en un barco en el río Wu (hacia 1100, fig. 11) con el brazo

suspendido, trabajando a partir del codo en lugar de utilizar la muñeca.

Confió su escritura a la fuerza del pincel, dando rienda suelta a una serie de movimientos idiosincráticos que hacían que los caracteres se desmoronasen, distorsionándolos.

11. Mi Fu, Poema escrito en un barco en el río Wu, hacia 1100

La caligrafía no es solo una forma de comunicación, sino la expresión del mundo interior del artista en un sentido estético. Si bien al ojo occidental en ocasiones le resulta difícil entender cómo unos sencillos caracteres escritos con tinta y pincel pueden transmitir tal complejidad de significados, estos

son indicativos del papel mediador del artista entre los materiales y la obra de arte.

El flujo de ideas y energía que va desde el cerebro hasta la mano nos ayuda a entender esa relación entre los materiales y el arte. Puede que esta idea nos resulte un tanto extraña, ya que tendemos a pensar que el arte, encarnado en un objeto tangible, ha de estar hecho de algo; sin embargo, la que hay entre el artista, los materiales y el proceso o el acto de producción de una obra es una relación compleja y dinámica, y transciende cualquier diferencia cultural, histórica o geográfica. La conexión entre Jackson Pollock (1912-1956) y la caligrafía china no resulta evidente a primera vista. De hecho, Pollock es un artista que nunca parece mirar al pasado, sino al futuro. Y, sin embargo, al hablar de sus cuadros —realizados con la técnica del goteo o dripping— el pintor hizo la siguiente observación en una entrevista radiofónica con

William Wright en 1950:

Todas las culturas han utilizado medios y técnicas para expresar sus aspiraciones inmediatas: los chinos, el Renacimiento, todas […].

Cada vez me alejo más de las herramientas habituales del pintor, como el caballete, la paleta, el pincel, etc. Prefiero utilizar palos, paletas de jardinero, cuchillos y pintura fluida que gotee, o bien un empaste grueso hecho con arena, cristales rotos o cualquier otro material […].

En mi opinión, lo nuevo necesita de nuevas técnicas. Y los artistas modernos han encontrado nuevas maneras y nuevos medios para manifestar sus ideas.

Creo que el pintor moderno no puede expresar el momento actual —el avión, la bomba atómica, la radio— utilizando las antiguas formas del Renacimiento o de cualquier otra cultura del pasado. Cada era tiene una técnica que le es propia.

El subconsciente es un aspecto muy importante del arte moderno y creo que sus impulsos desempeñan un papel sustancial en la contemplación de un cuadro.

Podría decirse, pues, que la presencia física del artista, expresada a través del movimiento, es el vínculo entre ambas formas de producción artística. En su obra Verano: número 9A (1948, fig. 12), Pollock procuró trabajar partiendo directamente del subconsciente. Los materiales y la técnica que empleó para alcanzar este objetivo le condujeron a un proceso de producción artística radicalmente novedoso. Pollock utilizó óleo, esmalte y pintura comercial, que derramaba y hacía gotear sobre un lienzo de gran tamaño (de casi un metro de alto por 5,5 metros de ancho); para sacar el máximo partido de esta técnica, abandonó el caballete y colocó el lienzo directamente en el suelo.

12. Jackson Pollock, Verano, número 9A, 1948

A Pollock le fue posible trabajar de este modo en parte gracias a las grandes dimensiones de su estudio. En 1945, el artista se trasladó de Nueva York a Long Island e instaló su taller en un antiguo granero sin

iluminación ni calefacción. En él pueden aún apreciarse los goterones de pintura que desbordaban de los lienzos y que siguen adheridos al pavimento, como un extraño eco de los movimientos rítmicos que el artista realizaba para producir sus obras. También llaman la atención los grandes altavoces del equipo de música que Pollock instaló para poder escuchar jazz mientras trabajaba. A veces creo percibir en Verano los ritmos musicales que sonaba en su estudio mientras el artista pintaba esta obra, y estoy segura de que las gotas de pintura que cubren el lienzo revelan su convicción de que "el artista moderno […] trabaja para expresar un mundo interior; dicho de otro modo, para expresar la energía, el movimiento y otras fuerzas internas".

Pollock desafió las técnicas tradicionales y normativas en lo que respecta a los materiales empleados, la manera de aplicar la pintura y la relación del artista con el soporte. En lugar de colocar el lienzo al nivel de los ojos, Pollock caminaba por encima o se inclinaba sobre él, vertiendo y haciendo gotear la pintura, proceso que él mismo describía así: La mayor parte de la pintura que utilizo es de tipo líquido y fluido; uso los pinceles más como palos que como pinceles, situándolos por encima del lienzo, sin que lleguen a tocar su superficie.

La característica diferencial del método empleado por Pollock en sus cuadros es el movimiento; es decir, la manera en que el artista se desplaza mientras trabaja con sus materiales. Cuando trabaja sobre el caballete —ya sea con óleo, témpera o acuarela—, el pintor no necesita hacer grandes

movimientos. Un gesto discreto de los dedos, la mano, la muñeca o el antebrazo basta para guiar el pincel y controlar la aplicación de la pintura.

Pollock, en cambio, utilizaba todo su cuerpo para realizar una serie de movimientos controlados mientras caminaba de un lado a otro del lienzo vertiendo pintura sobre él. Así, podemos desentrañar el proceso de creación de Verano si observamos que la primera capa de pintura que Pollock aplicó fue la de color gris, que se extiende por todo el lienzo; hay quien ve en ella un friso de figuras danzantes. La última capa es la de color negro, que replica el movimiento de la pintura gris a lo largo y ancho del lienzo.

Así como creemos oír el sonido del jazz en los ritmos de estos patrones pictóricos, también podemos observar el rastro mnemónico de los movimientos inconscientes que Pollock hacía con su cuerpo mientras vertía la pintura; movimientos que, no obstante, están perfectamente

controlados y son tan deliberados como los del calígrafo chino.

La mano es la herramienta de herramientas He tomado prestada esta frase de Aristóteles (384-322 a. C.) porque demuestra cómo la intervención humana en la producción de artefactos ha sido objeto de interés a lo largo de los tiempos. El movimiento del artista y la corporeidad de esta acción nos llevan a analizar otro aspecto de la producción de obras de arte y de la influencia de los materiales. Volvamos nuevamente a las palabras de Pollock: “En mi opinión, lo nuevo necesita de nuevas técnicas”.

Para analizar este tema, quisiera retrotraerme en el tiempo, desde Jackson Pollock hasta el Renacimiento. Tendemos a olvidar que cada época se considera a sí misma moderna, como moderno se consideró en su momento el Renacimiento, en el que aparecieron nuevas necesidades en la producción artística y se desarrollaron nuevas técnicas para darles respuesta. Durante este período, proliferaron en el interior de las iglesias las capillas privadas, cuyas paredes se decoraban con una técnica denominada “fresco”. En ella, la pintura se aplica sobre yeso humedecido, lo que significa que el artista debe

trabajar con rapidez y una paleta de color restringida. Aun así, los resultados pueden resultar espectaculares, como podemos comprobar en la obra de Piero della Francesca (fig. 13).

13. Piero della Francesca, La adoración de la Vera Cruz y el encuentro de la reina de Saba con Salomón (detalle), hacia 1447

Uno de los textos más tempranos que se conservan sobre la práctica del arte durante el Renacimiento es El libro del arte, de Cennino Cennini (hacia 1370-hacia 1440), que data de las primeras décadas del siglo XV. Como sugiere el título, se trata de un manual para guiar a los aprendices de artistas en el uso de materiales y técnicas varias, como la pintura, el dorado, etc. Uno

de mis consejos favoritos de Cennini es el que hace referencia a la pintura al temple, en la que los pigmentos se mezclan con yema de huevo (lo que se conoce como "medio"):

Cuando pintéis rostros de personas jóvenes […], utilizad yemas de huevos de gallinas de ciudad, porque son más claras que las yemas de las de campo.

Esto nos recuerda, ciertamente, la naturaleza orgánica de los materiales empleados por muchos artistas y la importancia de la correcta elección de sus componentes.

Durante el Renacimiento, los artistas también empezaron a escribir tratados, embarcándose en discursos teóricos sobre la naturaleza y el estatus del arte.

De hecho, las similitudes y diferencias entre poesía y pintura que Horacio (65-8 a. C.) encapsuló en la locución ut pictura poiesis ("como la pintura, así es la poesía") que aparece en su Ars poetica (hacia 18 a. C.) seguían considerándose una piedra angular de la creación. Los artistas se convirtieron en intelectuales, comenzaron a incluir temas clásicos en su repertorio e introdujeron nuevas técnicas para generar la ilusión del espacio y la naturaleza. La relación entre el artista y sus materiales resulta pertinente en esta exposición, ya que estas nuevas prácticas artísticas se desarrollaron paralelamente a un cambio en el estatus del artista, que pasó de ser un artesano anónimo a considerarse una especie de "estrella" o, en definitiva, un profesional. A esta elevación de su estatus contribuyeron textos como Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos —publicado por primera vez en 1550— de Giorgio Vasari (1511-1574). Como sugiere el título, este es uno de los primeros libros en los que se consideró que las biografías de artistas individuales podían ser objeto de interés. Vasari intercalaba episodios de la vida de los artistas —todos ellos masculinos— con comentarios sobre su praxis artística: de este modo, la vida del artista se convierte en la explicación de su arte. De aquí proviene la noción de las diferentes etapas en la carrera de un artista, que nos hace catalogar de inmediato sus obras como tempranas o

tardías si las cartografiamos sobre el mapa del relato biográfico.

La creciente autoconciencia del artista del Renacimiento alimentó el paragone, es decir, la disputa para dilucidar si la pintura era superior a la escultura o viceversa, un tema debatido hasta la saciedad durante dicha época artística. Volvamos por un momento a Leonardo da Vinci, cuyos elocuentes textos sobre el tema daban preponderancia a la pintura con respecto de las demás artes —incluyendo las de tipo oral, como la poesía—

y cuya opinión sobre la escultura tomó un cariz personal en su crítica a Miguel Ángel (1475-1564).

En el reino de los sentidos

Leonardo sostenía que la pintura es superior a cualquier otra forma artística porque está basada en los sentidos. De hecho, sugería que "el ojo no se engaña tanto a sí mismo como el resto de los sentidos". Por tanto, la observación directa de la naturaleza es necesaria para el proceso pictórico y le confiere a esta forma artística una cualidad veraz y científica que proporciona al ser humano "una satisfacción inmediata", rivalizando así con la propia naturaleza. Leonardo prosigue ofreciendo consejos —y utiliza para ello tanto textos como bocetos— sobre cómo lograr con la pintura efectos ópticos de luces y sombras, distancia y atmósfera, y cómo plasmar detalles de la anatomía humana, incluidas las proporciones corporales y las expresiones faciales. Además, el pintor intenta generar una ilusión de tridimensionalidad trabajando con solo dos dimensiones, lo que requiere de una gran habilidad y un gran conocimiento de los principios científicos de la óptica y de las reglas de la perspectiva matemática. Leonardo explica así su visión:

La praxis debe estar siempre basada en una sólida teoría, de la que la perspectiva es guía y portal.

Para analizar esto con más detalle, retomemos la idea de movimiento, en esta ocasión referida a la técnica pictórica convencional. Como he mencionado más arriba, la pintura sobre caballete requiere de un movimiento distintivo, si bien restringido, por parte del artista.

Partiendo del comentario de Leonardo, me gustaría examinar la obra de Johannes Vermeer (1632-1675), artista holandés del siglo XVII. Vermeer dedicaba largas horas a completar sus lienzos, a pesar de que estos suelen ser de pequeñas dimensiones, y ello se debía, en parte, a la naturaleza de los materiales que empleaba. La pintura de

producción industrial no existía en la época y no haría su aparición hasta mediados del siglo XIX. El artista debía prepararla cada día, moliendo los pigmentos y mezclándolos con aceite de linaza. Esto implicaba que a menudo se trabajara en una sola zona del cuadro en cada momento, para evitar el desperdicio de pintura. Esta técnica les permitía a pintores como Vermeer —aficionado a los pigmentos caros, como el lapislázuli o el azul ultramarino— ahorrar en materiales. Por regla general, los artistas realizaban un esbozo tonal del conjunto de la composición, utilizando únicamente un sombreado en grises, o bien una paleta limitada de grises y marrones. Esto formaba la base para los tonos más saturados, como el rojo, el amarillo y el azul, que se aplicaban cuidadosamente con pequeñas pinceladas.

El resultado de los materiales y técnicas empleados por Vermeer puede apreciarse en su obra La joven de la perla (hacia 1665, fig. 14), que solo mide 44,5 centímetros de alto y 39 centímetros de ancho. El método de trabajo de Vermeer estaba inspirado, con toda probabilidad, en su conocimiento de las observaciones de Leonardo sobre la superficie de los objetos, que toma el color de los objetos adyacentes. Esto significa que, aunque unos cortinajes sean de color amarillo, deberán pintarse utilizando toda una serie de colores para realzar su viveza y los efectos lumínicos. De hecho, es la riqueza del colorido y la ilusión generada por la luz la que nos hace olvidar que estamos mirando una pintura sobre lienzo. A diferencia de lo que ocurría con el ejemplo de Pollock, la principal cualidad del material empleado por Vermeer, la pintura, es su invisibilidad. Los materiales y los movimientos del artista permanecen ocultos, y la destreza artística se mide a partir de la habilidad para generar una ilusión de realidad y, en cierto modo, para engañar a los sentidos.

14. Johannes Vermeer, La joven de la perla, hacia 1665

Transpiración o inspiración

Es importante observar la distinción que hace Leonardo entre pintura y escultura al afirmar que el trabajo manual que conlleva la escultura solo puede desviar la atención de los aspectos intelectuales de esta forma artística. El trabajo físico de la talla de piedra evoca una imagen del artista más cercana a la del obrero que a la del caballero. Para Leonardo, el sudor causado por el esfuerzo de golpear martillos, cinceles y punzones es algo

tosco; el polvo que esta tarea genera cubre al escultor, dándole una apariencia cómica. Por el contrario, la pintura es un proceso cerebral y, por tanto, supremo, en el que la clave del éxito radica en cómo el artista domina y transciende las limitaciones de sus materiales. Lo que, en cierto modo, nos lleva de vuelta a Pollock. Me gusta la resonancia transhistórica que existe entre estos dos artistas. De hecho, Leonardo describe un arte de la pintura caballeresco, en que el pintor, bien vestido y escuchando música, se sienta frente al lienzo y conecta su cerebro con él mediante el carácter físico de las acciones que

expresa a través de la pintura. Lo único que cambia son los materiales.

Huelga decir que muchos escultores estarían en desacuerdo con el análisis de Leonardo. Como he mencionado anteriormente, el objeto de los comentarios peyorativos sobre la escultura con los que Leonardo contribuyó al paragone no era otro que Miguel Ángel. Pero Miguel Ángel fue también un pintor consumado y también se atrevió con la arquitectura. Vasari consideraba su obra como el summum de las hazañas artísticas del Renacimiento y resulta difícil negar la potencia de su icónica imagen de la creación de Adán, que forma el panel central del techo de la capilla Sixtina en el Vaticano. Aunque Miguel Ángel no escribió tratados de arte, conservamos cartas y poemas compuestos por él, y así sabemos que era consciente de la intervención del artista sobre los materiales, como muestra esta reflexión sobre la escultura: Cada bloque de piedra tiene una estatua en su interior y es tarea del escultor sacarla a la luz.

Esta frase define con precisión la esencia del trabajo del mármol como proceso reductivo. A diferencia de la pintura, creada por la adición de capas sobre la superficie pictórica, la escultura lleva implícita la eliminación del material y, por tanto, es un proceso irreversible. La técnica del propio Miguel Ángel era muy particular; él mismo escogía los bloques de mármol y procedía a esculpirlos de delante hacia atrás, en lugar de ir eliminando pequeños fragmentos en todas las caras del bloque. Dejó inacabadas muchas de sus esculturas; estos non finitos son considerados, a menudo, sus obras

más enigmáticas, ya que parecen emerger de la piedra. En palabras del artista:

En cada bloque de mármol veo una estatua, con tanta claridad como si la tuviese ante mí, formada y perfecta en actitud y acción. Tan solo tengo que tallar los bastos muros que la aprisionan para revelar tan encantadora aparición, tal y como yo la veo, a la mirada de otros ojos.

Podemos observar este proceso en el Esclavo que se despierta (1525-1530, fig. 15), una escultura de 2,7 metros de altura que formaba parte del proyecto para la tumba del papa Julio II (1443-1513), uno de los principales mecenas de Miguel Ángel y que también le encargó la decoración del techo de la capilla Sixtina. El Esclavo pertenece al grupo de los Prisioneros, una serie de esculturas inacabadas para el segundo diseño de la tumba. Me gusta la palabra “prisioneros” porque viene a confirmar las palabras de Miguel Ángel al describir cómo trabajaba sus materiales.

15. Miguel Ángel, Esclavo que se despierta, 1525-1530

La corporeidad del material escultórico —ya sea mármol, metal o madera—

contribuye sobremanera al aspecto de la obra acabada. Aunque existen excepciones —como cuando se pinta la figura para generar la ilusión de que hay ropajes, o carne—, centrémonos en la relación entre el artista y sus materiales para analizar cómo este les saca partido, o bien decide no hacerlo.

Una de mis obras favoritas es el Apolo y Dafne (hacia 1625, fig. 16) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Cuando tuve oportunidad de contemplarla en la Galleria Borghese de Roma, me costó salir de la sala en la que se expone la obra; así de cautivadora es su presencia. A mis ojos y a mi entender, Bernini transciende las propiedades de sus materiales y, a través del proceso

físico del labrado, transforma el mármol en carne, paños y follaje. La escultura narra un pasaje de las Metamorfosis (hacia 8 d. C.) de Ovidio (43

a. C.-17 d. C.). En él, el dios Apolo, por intervención de las flechas de Cupido, cae rendido de amor por la ninfa Dafne, que rechaza sus insinuaciones. Apolo la persigue, rogándole que corresponda a su amor.

Como último recurso, la exhausta ninfa exhorta a Peneo, su padre: 16. Gian Lorenzo Bernini, Apolo y Dafne, hacia 1625

Destruye esta belleza que me hace sufrir o transforma el cuerpo que destruye mi vida.

Cuando Dafne profiere estas palabras, comienza a transformarse poco a poco en un laurel. Ovidio describe cómo la corteza va cerrándose alrededor de la ninfa, mientras su pelo se convierte en hojas en movimiento, sus brazos en ramas ondulantes y sus pies, que se han detenido, en raíces colgantes que prenden en el suelo. Este instante de la metamorfosis, lleno de movimiento y emoción, es el que Bernini

escogió para su conjunto escultórico. Desde el punto de vista principal, situado en el lateral, podemos contemplar las reacciones, tanto de Apolo como de Dafne, mientras tiene lugar la transformación. La escultura nos invita a rodearla para poder apreciar mejor los detalles: cabellos que se transforman en hojas, pies que se convierten en corteza y raíz y la boca ligeramente entreabierta de Apolo cuando se da cuenta de la metamorfosis que está teniendo lugar ante sus ojos. Y, lo que es más importante, la obra también nos invita a olvidar que estamos contemplando un trozo de piedra, confirmando así que el juego de manos del pintor no es el único que engaña al ojo del espectador para hacerle ver la naturaleza.

La naturaleza en el arte

La Figura para paisaje (1959-1960, fig. 17) de Barbara Hepworth (1903-1975), con su imponente presencia de unos 2,5 metros de altura, nos muestra otro aspecto de la brecha que existe entre los materiales y la acción del artista sobre ellos. Hepworth trabajaba con materiales muy variados y su arte responde a las cualidades del medio escogido. Esta pieza es representativa de las asociaciones entre la obra de Hepworth y la naturaleza —en particular, el paisaje— y de cómo sus figuras, entre ellas esta, emergen del mismo al tiempo que se integran en él. La artista describía así el proceso:

17. Barbara Hepworth, Figura para paisaje, 1959-1960

[Mis obras están pensadas] para un paisaje específico. Mi propia conciencia de la estructura del paisaje […] me proporciona una especie de estímulo. De repente, la imagen emerge con claridad en mi mente, como la idea de un objeto que ilustra la naturaleza o la cualidad de mi respuesta.

Así, la forma ascendente —si bien contenida— sugiere una obra que emerge del paisaje, transformando la naturaleza en arte. El espacio acotado por la escultura permite que la luz penetre en una forma sólida. La artista lo describía como un proceso que transmite “la sensación de ser, al mismo

tiempo, continente y contenido de una forma”. En Figura para paisaje vemos cómo el proceso de vaciado —uno de los distintivos de la escultura en piedra de Hepworth— se ha trasladado a una escultura de bronce fundido en un molde de yeso. El particular equilibro de Figura para paisaje viene dado por la ecuación entre paisaje y figura. La forma envolvente, vagamente figurativa, se abre al paisaje al tiempo que lo encierra en su interior.

La técnica empleada en la realización de Figura para paisaje nos ofrece gran profusión de detalles sobre los aspectos colaborativos de la producción artística, en la que la idea del artista es mediatizada por la experiencia técnica de terceros. En el caso de esta pieza, se fabricó un molde vertiendo yeso sobre un armazón de aluminio expandido, previamente ensamblado por los ayudantes de Hepworth, quien procedió entonces a trabajar el yeso. La escultura de bronce fue fundida a partir del molde, un proceso que no siempre resulta fácil en esculturas de estas dimensiones. Las fundiciones con las que Hepworth acostumbraba a trabajar estaban ocupadas fabricando otras piezas para su exposición en la Galerie Charles Lienhard de Zúrich (1960); la artista comentaba entonces que "solo falta una figura de 2,1 metros [sic]

de alto para cuya realización aún no he podido convencer a nadie, ya que las fundiciones tienen la agenda llena"; finalmente, la pieza fue fundida en 1961

por la empresa Morris Singer Ltd. La pieza es conocida como Figura para paisaje 1/7 y fue la primera de siete versiones que quería fundir; si bien cada versión difiere ligeramente de las demás, no es menos cierto que la reproducibilidad de una obra pone en cuestión su originalidad. Esta primera versión permaneció en manos de la artista. El bronce presenta una pátina verde; podría decirse que la obra ha sufrido una transformación debida a su exposición al medio natural. Las inclemencias meteorológicas, el moho causado por las hojas caídas y la cola de muérdago que se utiliza para cazar pájaros han pasado factura al material, lo cual no deja de resultar apropiado en el caso de una obra tan orgánica como esta.

El arte contra la naturaleza

La interacción entre artista y materiales, así como su relación con la naturaleza dan un giro de 180 grados en Una mañana temprano (1962, fig.

18) de Anthony Caro (1924-2013). Tras visitar Estados Unidos en 1959, Caro abandonó por completo las prácticas artísticas y el uso de los materiales que hasta ahora hemos tratado en este capítulo. Este viaje tendría una influencia notable en el pensamiento del artista: Me di cuenta de que no tenía nada que perder si tiraba la historia a la papelera […]; Estados Unidos me hizo ver que no existen barreras ni normas

[…], sino la fabulosa libertad de saber que tus únicas limitaciones en

pintura o escultura residen en si estas cumplen o no con su cometido, no en si son

“arte” o no.

A su regreso de Estados Unidos, la transformación que experimentó la praxis de Caro expresaba el deseo del artista de “alejarse de todo tipo de obras anticuadas, asociadas con el yeso o la arcilla”. Así, comenzó a utilizar materiales como planchas y vigas de acero, que después pintaba, despojándolas de cualquier viso de:

Atrezo artístico, nostalgia, sentimiento o afectación que asociamos con un objeto por estar realizado en bronce antiguo u oxidado, con incrustaciones o pátinas.

Esta idea puede apreciarse en Una mañana temprano, una composición ligera, liviana y abierta, en la que Caro creó diferentes ritmos y perspectivas, variando las líneas y los planos de la obra. La pieza no presenta un punto de vista fijo, sino que se despliega, expandiéndose hacia el espacio que ocupamos y colocándose al nivel del ojo del espectador gracias a su eje horizontal, que se mantiene bajo. Al pintar todos los elementos de un color rojo brillante, Caro consiguió que las diferentes partes de la obra

mantuviesen la coherencia, como notas que confluyen para formar una composición musical.

18. Anthony Caro, Una mañana temprano, 1962

Más allá de la frontera

El escultor minimalista Carl Andre (1935) explora nuevas fronteras entre el artista y los materiales empleados para la creación de esculturas. Su producción artística gira en torno a componentes industriales de producción

cotidiana —como la madera y el ladrillo, o metales como el aluminio, el cobre, el acero, el magnesio y el plomo—, de entre los que escoge unidades estandarizadas, disponibles a la venta para el gran público, que incorpora a sus composiciones escultóricas. Andre no altera los materiales tallándolos, serrándolos o fundiéndolos, sino que los coloca directamente en el suelo con arreglo a sencillas disposiciones lineales. De este modo, el artista devuelve la escultura a sus elementos básicos, permitiéndonos observar en bruto los materiales que ha empleado para crear la obra. Las composiciones de Andre abrazan el suelo al poner el énfasis en el eje horizontal, en lugar del vertical, como cabría esperar de una pieza escultórica que representase, por ejemplo, la figura humana. Al elegir unos materiales determinados, Andre contribuye a redefinir las posibilidades de la escultura: Mi ambición como artista es ser el "Turner de la materia". Así como Turner cercenó el color de la representación, yo aspiró a cercenar la materia de la representación.

El objetivo de las composiciones de Andre realizadas con ladrillos —quizá las más conocidas del artista— es poner en cuestión la noción de significado y militar contra el arte como expresión de ideas. El artista explicaba así lo que pretende alcanzar a través de sus materiales: Me gustaría que mi trabajo fuese capaz de transmitir el mismo sentido del orden que, por ejemplo, una fuga de Johann Sebastian Bach. […]

Las marcas que he realizado sobre el papel o el lienzo nunca me han resultado tan convincentes como mover un tronco de madera o un ladrillo de un lado a otro de la sala.

Por tanto, el movimiento del artista mientras ensambla los materiales para ir realizando su composición forma parte de la obra, y el espectador es tan consciente del carácter físico de este proceso como de la corporeidad de los propios materiales.

19. Carl Andre construyendo una pieza de cedro, 1964

La obra de Cornelia Parker (1956) orbita, en gran medida, en torno a los materiales. Parker utiliza objetos cotidianos que, aunque nos resultan familiares, no asociamos a primera vista con un trabajo artístico. La artista los transforma para estudiar la naturaleza de la materia y para jugar con los conceptos de valor y significado, tanto públicos como privados. Esto le

permite poner a prueba y expandir las fronteras de las propiedades físicas de una obra de arte. Parker ha empleado numerosos métodos en su producción artística, como suspender, despiezar, aplastar y estirar los objetos como parte de su exploración del potencial real de los materiales. Como ella misma comenta:

Resucito cosas que han sido aniquiladas […]. Mi trabajo trata sobre el potencial de los materiales, incluso de aquellos que, aparentemente, carecen de cualquier posibilidad.

Podemos observar esto en su instalación Materia oscura fría: una visión despiezada (1991, fig. 20). El material principal de la obra es un cobertizo de jardín, dinamitado por el ejército británico a petición

de Parker. La obra recrea el momento de la deflagración, con los fragmentos de la caseta suspendidos tal y como si el explosivo acabase de detonar. La sensación de instantaneidad y de transitoriedad que experimentamos mientras el cobertizo pasa de ser un objeto reconocible a quedar reducido a un montón de astillas se vuelve aún más dramática por el efecto de la luz que emana del centro de la composición —o del interior del cobertizo— y que proyecta las sobrecogedoras sombras de los fragmentos de madera sobre las paredes de la galería. Parker también introduce la noción de tiempo en esta obra, en la que nos parece contemplar algo que se halla en proceso de transformación, como en el Apolo y Dafne de Bernini (véase la fig.16).

20. Cornelia Parker, Materia oscura fría: una visión despiezada, 1991

Funciones corporales / cuerpos funcionales El repertorio de materiales artísticos y métodos de producción de las obras de arte nunca deja de expandirse. En este ejemplo final, retomamos el carácter físico de la obra de arte y su relación con el movimiento y la corporeidad del artista. La obra de Carolee Schneemann (1939) nos ayudará a examinar cómo pueden fusionarse entre sí el artista, la obra y los materiales. Schneemann comenta sobre su propia praxis que:

Mi postura consiste en no pedir a nadie que haga algo que yo no haría, y en utilizarme a mí misma como sujeto […]. En tanto que material, quiero desterrar el poder y la distancia del artista respecto a lo creado. En la tradición masculina del director de cine, el productor siempre está fuera de la obra porque está por encima de ella.

Schneemann trabaja con toda una gama de medios y en su obra figuran con frecuencia performances realizadas por ella misma y documentadas mediante películas o fotografías. De hecho, esta artista considera que sus piezas fotográficas y corporales están basadas en la pintura a pesar de ser completamente diferentes a esta, al menos en apariencia. Schneemann se describe a sí misma como una pintora que ha abandonado el lienzo para activar el espacio en sí mismo y el tiempo vivido. Concibe la pincelada como “algo que acontece en el tiempo” y define a los intérpretes de sus performances como “colores en tres dimensiones”. Schneemann también ha trabajado en el campo de la pintura, retomando sus obras abstractas de la década de 1950, de las que corta capas de pintura, destrozándolas, para después reutilizarlas en su obra fotográfica.

En Ojo cuerpo 1963 (fig. 21), Schneemann crea un “entorno de buhardilla”

atestado de espejos rotos, sombrillas motorizadas y unidades rítmicas de color. Para integrarse en la obra, Schneemann se cubre de grasa, tiza y plástico, y crea 36 “acciones transformativas”, documentadas en fotografías realizadas por el artista islandés Erró (1932) y que muestran a la propia artista en estos entornos artificiales. Si bien algunas de estas imágenes han sido tildadas de pornográficas, no es este el objeto de nuestro debate, sino el modo en que la artista se convierte en sus propios materiales, y cómo su corporeidad y sus movimientos son los elementos que forman la obra.

21. Carolee Schneemann, fotografía de la serie Ojo cuerpo/36, acciones transformativas para la cámara (serie de 27 fotografías en blanco y negro), 1963/1973

Si bien puede parecernos que la obra de Schneemann y la de los artistas que utilizan la performance, el vídeo o la instalación como materiales pueden llegar a exigir mucho del espectador —al no resultarnos tan familiares como las de Leonardo o Bernini—, el papel del artista consiste, en parte, en ponernos a prueba y presentarnos nuevas posibilidades.

Puede que, de vez en cuando, al visitar un museo o una galería, necesitemos salir de nuestra zona de confort y enfrentarnos a nuevos retos. A fin de cuentas, como comentábamos más arriba, cada época se considera a sí

misma moderna, como ha quedado meridianamente claro al examinar las obras y opiniones de Jackson Pollock.

A este respecto, tal vez deberíamos ceder la última palabra al filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900):

Cuando el arte se viste con la tela más raída es cuando más fácilmente se lo reconoce como tal.

Mente

La fantasía

abandonada

por la razón

produce monstruos

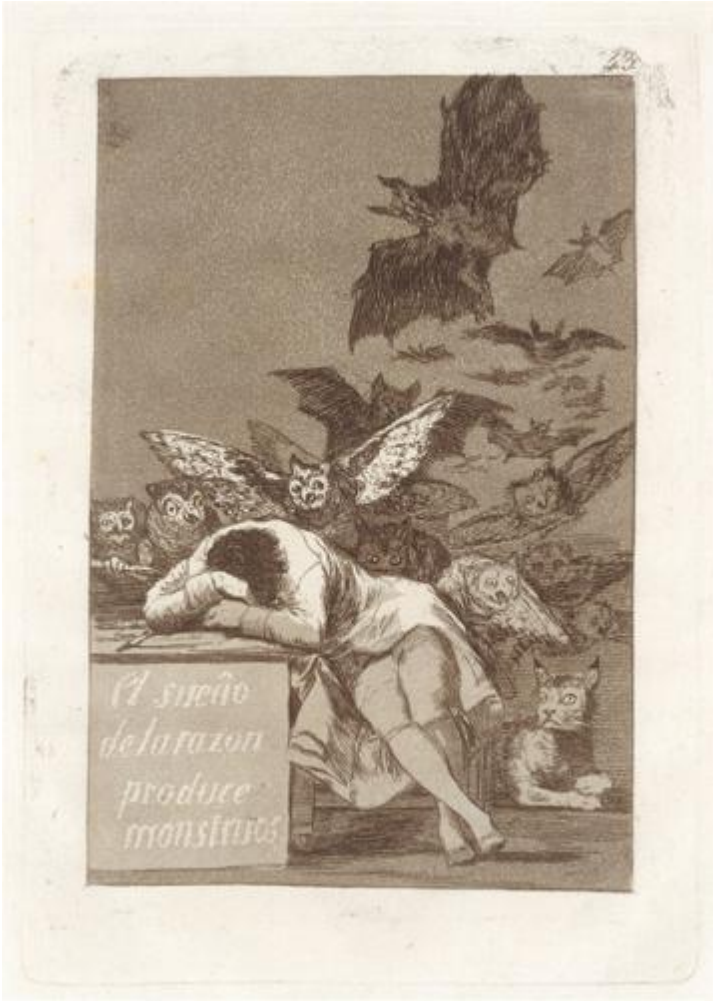
imposibles.

Francisco de Goya (1746–1828)

Mente

El pie que acompaña a la obra El sueño de la razón produce monstruos (fig.

22), un grabado de Goya que forma parte de un conjunto de 80 imágenes editadas por el artista en 1799, reza lo siguiente: “La fantasía abandonada por la razón produce monstruos imposibles; unida a ella, sin embargo, es madre de las artes y fuente de sus maravillas”. La serie se conoce como Los caprichos y marca un antes y un después en la praxis artística de Goya, que pasó de pintar cuadros cortesanos a crear lúgubres imágenes a modo de comentario sobre el clima político e intelectual de la época. En El sueño de la razón produce monstruos vemos a un hombre profundamente dormido mientras unos búhos y murciélagos revolotean amenazadoramente a su alrededor. Una criatura desconocida ocupa el centro de la composición, observándonos e invitándonos a participar en la escena. De este modo, pasamos a formar parte de la imagen y a compartir nuestro mundo no solo con el durmiente, sino también con los monstruos.



22. Francisco de Goya, El sueño de la razón produce monstruos, 1799

Con esta serie de grabados, Goya pretendía realizar una crítica de la sociedad española del siglo XVIII y, en particular, de algunas de las supersticiones y prácticas religiosas más comunes en la época, que el artista percibía como ajenas a la razón. Para el pintor, las acciones que se llevan a cabo sin apelar al raciocinio son malvadas y corruptas, lo cual no significa que el artista negase la importancia de la imaginación; de hecho, en el pie de su grabado nos advierte que no deberíamos gobernarnos exclusivamente por la razón. Goya concebía el arte como el producto de la interacción de razón e imaginación en tanto que funciones de la mente humana, facultades que nos ofrecen un punto de partida para explorar la relación entre arte y mente.

Me di cuenta de que con formas y colores podía decir cosas que no

hubiese podido decir de otra manera, cosas para las que no tenía palabras.

Esta observación de Georgia O'Keeffe (1887-1986) nos da a entender que la relación de la mente humana con el arte comprende categorías complejas de vínculos con lo visual, temas como el mundo que creemos percibir y la manera en que lo percibimos en y a través del arte, o la relación de este con la psique humana, que se manifiesta tanto en la temática como en las diferentes interpretaciones de una obra. Entre estos temas podríamos incluir también la estética y la forma en que nuestra respuesta sensorial ante una obra se impone a nuestro conocimiento razonado de la misma. Esta no pretende ser una lista exhaustiva de las posibilidades que ofrece el tema de la relación entre la mente y el arte; no obstante, la exploración de estos aspectos nos ayudará a averiguar cómo utilizamos nuestro cerebro para relacionarnos con el arte e intentar comprenderlo.

Comenzaremos con dos imágenes aparentemente sencillas que pueden sernos de ayuda en nuestra exploración inicial de la relación entre arte y mente. El Conejo-pato (fig. 23) de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y las manchas de tinta del test de Rorschach (1884-1922) nos permitirán establecer algunos parámetros importantes para la exposición de temas que van desde el discurso filosófico hasta la investigación psicológica.

Welche Thiere gleichen einander am meiſten?

Kaninchen und Ente.

A Leb'n.

Beim Wirth is iatza g'rad a' Leb'n,
So werd's es net glei' wieder geb'n.
Dös is a' Gaudi und a' Freud,
Und Alles jucheзt, ſingt und ſchreit;
A' Jeder ſchnack'lt*), draaht an Huat
Und ſtampft vor lauter Uebermuath.
„Was gibt's denn?" frag i', wia i' 's g'hört.
„„Geh' eina!"" ruaſa ſ', „„an'zapft werd!""

*) Mit der Zunge ſchnalzen.

Heinr. Zeller.

23. Conejo-pato, con comentarios de Ludwig Wittgenstein en sus Investigaciones filosóficas (1953)

En su faceta como filósofo, Wittgenstein se interesó por las ambigüedades presentes en el lenguaje y en ciertas imágenes que, como sucede con las palabras, pueden tener significados diversos. Para ilustrar esta ambigüedad, Wittgenstein utilizaba como ejemplo un boceto conocido como el Conejo-pato, una imagen que puede interpretarse tanto como un pato o como un conejo. Según Wittgenstein, cuando miramos el Conejo-pato y vemos un conejo, no estamos interpretando el dibujo como un conejo, sino simplemente informando de lo que vemos: el dibujo de un conejo. Pero ¿qué sucede cuando vemos la imagen como un conejo y un pato, alternativamente?

Wittgenstein explora la relación entre el mundo exterior y la imagen del Conejo-pato, que aparentemente permanece invariable mientras tiene lugar una transformación cognitiva interna. Los que nos interesan aquí son estos procesos que tienen lugar en la mente cuando contemplamos una imagen, incluidas las de las obras de arte. Ya hemos visto cómo operan estas ambigüedades cuando hablábamos de las imágenes de toros de las cuevas de Lascaux y de la Cabeza de toro

de Picasso, hecha con un sillín y un manillar de bicicleta (véanse figs. 5 y 6).

"Ver" y "ver como" forman parte del proceso de contemplación de una obra de arte, entendida como una representación figurativa que puede ser vista o interpretada. El artista posimpresionista Paul Gauguin (1848-1903) comentaba al respecto:

Un consejo: no pintéis demasiado del natural. El arte es una abstracción; deducid esta abstracción de la naturaleza mientras soñáis ante ella, y pensad más en la creación resultante que en la propia naturaleza.

Adentrémonos un poco más en esta cuestión para ver cómo se relaciona el arte con nuestro yo interior o, dicho de otro modo, cómo se manifiesta la psique humana —ya sea la del artista o la del espectador— en el arte. Para ello, examinaremos las láminas de Rorscharch, diez imágenes a partir de manchas de tinta creadas por el psicólogo suizo que les da nombre, cuyo test fue especialmente popular en el psicoanálisis de la década de 1960. Se pedía a los sujetos que describiesen lo que veían en las manchas de tinta y sus respuestas se analizaban para identificar toda una serie de trastornos mentales.

El lenguaje desempeña, sin duda, un papel muy importante en el test, cuya clave reside en las palabras que se utilizan para describir las imágenes y que suelen venir determinadas por la cultura. De hecho, las diferencias culturales son también un factor relevante en este método de análisis, ya que sujetos de continentes distintos responden de manera diferente a ciertas imágenes; otras, por el contrario, suelen interpretarse de manera similar, sea cual sea la

cultura originaria del sujeto. No nos interesa aquí debatir la utilidad o precisión del test, sino abordar la observación e interpretación de las imágenes —y cómo ambos procesos pueden estar determinados por la cultura—, así como la importancia del lenguaje en esa interpretación. Así, por ejemplo, es posible que la sucesión de figuras en forma de friso de Verano: número 9A de Jackson Pollock (véase fig. 12) solo esté en nuestra mente y que, para un observador de otra cultura, tenga un aspecto completamente diferente. Esto resulta aún más evidente cuando comparamos el cuadro con la sutileza de los trazos del calígrafo chino.

Separar el arte del artista

En el capítulo anterior analizamos la relación entre la corporeidad del

objeto artístico y el carácter físico del artista, así como la interacción entre ambos conceptos. En este capítulo, al tratar el tema de la relación entre el arte y la mente, intentaremos disociar la obra de su creador o, al menos, mostrar cómo ambos operan en niveles diferentes.

Para comenzar, y partiendo del debate sobre el Conejo-pato y las manchas de tinta de Rorschach, consideremos el arte desde una perspectiva puramente estética. La distinción que Goya establecía entre lo racional y lo irracional, entre la razón y el sentimiento, nos retrotrae al siglo XVIII. Este período es importante ya que, a mediados de siglo, la estética —es decir, un modo de pensamiento basado en la percepción sensorial— comenzó a considerarse en términos de igualdad con el pensamiento racional o lógico. La lógica está basada en el razonamiento verbal, mientras que la estética se fundamenta en los sentidos, en nuestro caso, la vista. Volvemos, pues, a las cuestiones que planteábamos al principio de este capítulo sobre la narración escrita o verbal de la experiencia visual: el lenguaje que utilizamos para describir los objetos artísticos puede entrar en conflicto con nuestra experiencia del objeto percibido.

Esta es la piedra angular de la Crítica del juicio (1790), en la que el filósofo Immanuel Kant (1724-1804) analiza nuestra habilidad para formarnos

juicios personales sobre la estética que establece la base del concepto de

“genio”. El juicio kantiano nos sirve para evaluar la calidad de una obra de arte en función de su belleza y su finalidad. Kant propone que existe todo un abanico de gustos estéticos y defiende que los objetos bellos despiertan en nosotros sensaciones, a semejanza de los juicios morales. Así, la estética y la ética se entrecruzan, y los conceptos de genio y gusto aparecen íntimamente ligados al carácter moral del artista o del espectador.

No obstante, definir con precisión el juicio estético no es tarea fácil. La historia del arte está plagada de obras que han provocado el escándalo público. Pudimos ver esto con claridad, por ejemplo, en la reacción inicial del espectador ante la Cabeza de toro de Picasso, cuyo valor estético en la actualidad está fuera de toda duda. ¿Se debe este reconocimiento a que el espectador terminó por acostumbrarse a la obra una vez que la “conmoción de la novedad” fue poco a poco desvaneciéndose? Kant argumentaría, por el contrario, que el cambio en la opinión pública se debería, de hecho, a un proceso racional de

reflexión que habría dado como resultado la ampliación de la categoría de “lo bello”.

Los diferentes métodos de representación en el arte figurativo también han puesto a prueba la relación entre el arte, el escándalo y el juicio estético. J.

A. M. Whistler (1834-1903), artista estadounidense afincado en Gran Bretaña y firme creyente en la supremacía de lo estético, promovió el concepto del arte por el arte. Whistler percibía paralelismos entre la pintura y la música, un tema que ya tratamos en el capítulo dedicado a los materiales, y dio a sus cuadros unos títulos que enfatizan la primacía de la armonía tonal, ya fuera de tipo auditivo o visual. Whistler opinaba que: El arte debería mantenerse alejado de la charlatanería, ser independiente y apelar al sentido artístico de la vista o del oído, sin confundirse con emociones que le son completamente ajenas, como la devoción, la piedad, el amor, el patriotismo u otras similares. Nada de esto tiene que ver con el arte; por eso insisto en definir mis obras como “arreglos” o “armonías”.

Estas ideas de Whistler pueden apreciarse en su obra Nocturno en negro y oro: cohete cayendo (fig. 24), un cuadro que despertó la ira del público y que llevó a John Ruskin (1819-1900), crítico de arte de la época, a afirmar que: Por el bien del propio señor Whistler y para proteger al comprador, Coutts Lindsay [fundador de la Grosvenor Gallery, donde se había expuesto el cuadro] no debería haber admitido en su galería obras en las que la maleducada arrogancia del artista raya en una deliberada impostura. En mi vida he visto y oído muchas desfachateces de niño mimado, pero no esperaba ver a un petimetre pedir 200 guineas por arrojar un bote de pintura a la cara del público.

El enfado de Whistler fue tal que llevó a Ruskin a los tribunales en 1877. En su testimonio ante el juez, el artista describió su obra como: Una pieza nocturna que representa los fuegos artificiales en Cremorne Gardens […]. Se trata de un arreglo artístico. Por eso lo he denominado

“nocturno”.

Whistler justificaba las 200 guineas que cobró por un cuadro pintado en tan solo dos días argumentando que esta elevada suma era el pago por “el conocimiento que he adquirido con el trabajo de toda una vida”. Para el espectador actual, los cuadros de Whistler no solo resultan aceptables, sino incluso dignos de admiración en tanto que

arreglos tonales y experimentos sobre la representación de las formas.

24. J. A. M. Whistler, Nocturno en negro y oro: cohete cayendo, 1875

La verdad en la pintura

La filosofía estética del siglo XVIII volvió a ser objeto de discusión durante la segunda mitad del siglo XX en los textos de Jacques Derrida (1930-2004), un filósofo francés conocido principalmente por sus obras en torno a la práctica de la "lectura", en las que se nos invita a explorar cosas que parecen homogéneas y que en realidad están construidas basándose en contradicciones. Es lo que se conoce como "deconstrucción", un concepto de gran influencia en la relación entre el arte y la mente. En su libro La verdad

en la pintura (1987), Derrida —como sus predecesores del siglo XVIII — se preguntaba si los objetos estéticos (las obras de arte) podrían considerarse autónomos, poseedores de un "código" propio. Así como tenemos en cuenta el contexto social o cultural del arte, este "código", en opinión de Derrida, nos ofrecería una nueva vía de pensamiento sobre el arte como portador de significado. Se trata, en realidad, de

averiguar dónde se hallan los límites de la obra de arte para poder analizar el “interior” y el “exterior” de la misma, una técnica que puede resultarnos muy útil.

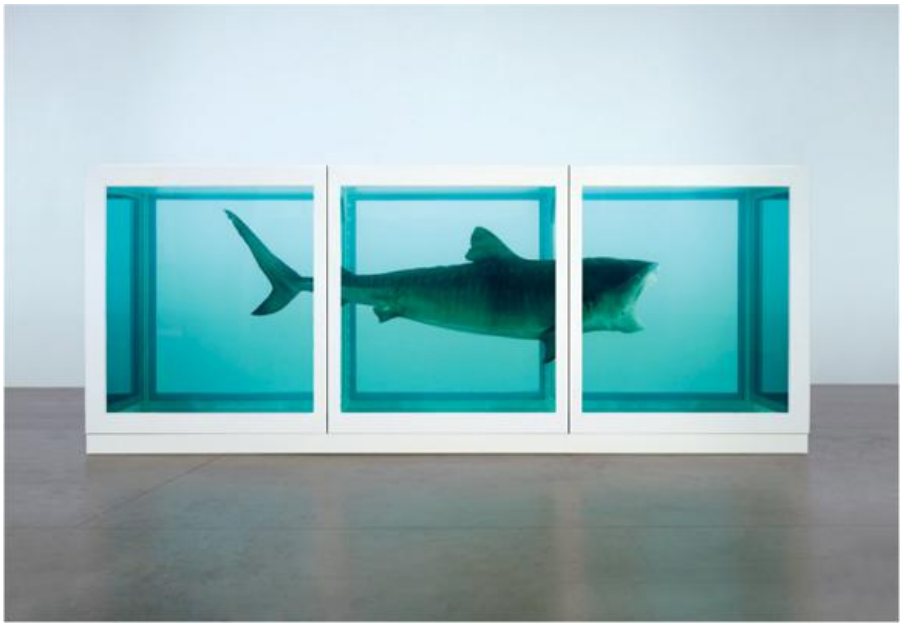
En La verdad en la pintura, Derrida cuestiona todos los aspectos de una obra de arte; así, por ejemplo, su “exterior” incluiría el marco de un cuadro o la firma que el artista estampa en sus obras. Esta categoría va más allá de la propia obra, e incluye los museos, los archivos y el arte como mercancía de compraventa en el libre mercado. Para Derrida, todo esto repercute sobre el

“interior” de la obra —es decir, sobre su naturaleza o estética fundamental

—, que se ve modificado por estos factores externos. Como resultado, Derrida considera que el interior y el exterior se fusionan en tanto que formas de escritura o de notación gráfica susceptibles de ser leídas.

Podemos observar lo que apunta Derrida en las obras de un grupo de artistas conocido como “Jóvenes artistas británicos”, presentadas en una exposición titulada Sensation que organizó la Royal Academy of Arts de Londres en 1995. Las obras provenían de la colección privada de Charles Saatchi (1943), publicista de éxito y uno de los principales divulgadores del arte contemporáneo del momento. Algunas de las obras de la exposición ya habían alcanzado la (mala) fama, e incluían el tiburón suspendido en formaldehído de Damien Hirst (1965), titulado La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo (1991, fig. 25); la tienda de campaña de Tracey Emin (1963), titulada Todos aquellos con quienes he dormido 1963-1995 (1995, véase fig. 26); así como obras de Jake y Dinos Chapman (1962) y de Sarah Lucas (1962), de contenido sexual explícito (véase fig. 54).

Como se preveía que la exposición causaría un gran escándalo entre el púbico, la Royal Academy se vio obligada a advertir a los posibles visitantes que:



En la exposición Sensation se exhibirán obras que algunas personas pueden considerar de mal gusto. Se insta a los padres a ejercer su criterio antes de visitarla con sus hijos. El acceso a una de las galerías permanecerá cerrado para los menores de 18 años.

25. Damien Hirst, La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo, 1991

26. Tracey Emin, Todos aquellos con quienes he dormido 1963-1995, 1995

No resulta sorprendente, pues, que Sensation causase revuelo en los medios de comunicación y protestas entre el público. La exposición fue todo un éxito de recaudación: la clase media británica se agolpaba a sus puertas para contemplar aquel escándalo con sus propios ojos. Como resultado de este frenesí, el valor monetario de las obras se incrementó. El interior y el exterior de las obras se fusionaron entre sí, ya que resultaba difícil determinar dónde residían las fronteras del arte en esta provocativa melé de despliegue publicitario, transgresión e iniciativa comercial. Esta historia termina con una especie de epitafio: algunas de las obras de la exposición se consumieron en el incendio de un almacén en el que Saatchi guardaba parte

de su colección. Al enterarse de que su obra Hell 2000 había sido pasto de las llamas, Dinos Chapman comentó:

Solo es arte, haremos la pieza de nuevo.

Me gustaría ahora retomar, a través de Derrida, la idea kantiana de la cognición de una estética autónoma, separada de la razón pura. Como el de Kant, el argumento de Derrida sobre esta distinción es una importante piedra de toque para el arte, donde lo estético es un campo

de estudio legítimo basado en la sensación, no en la razón. El amplio alcance histórico de estos estudios resulta indicativo de su importancia perenne para comprender el arte, sus procesos y su significado. Estos debates nos ofrecen nuevas vías de pensamiento sobre el arte y la mente.

Cuando Paul Cézanne (1839-1906) dijo aquello de: “No es más que un ojo, pero ¡qué ojo!”, se refería a Claude Monet (1840-1926), luz y guía del grupo de artistas conocidos como “impresionistas”; de hecho, el movimiento tomó su nombre de uno de los cuadros del artista: Impresión, sol naciente (1872).

La obra de Monet —y, en general, la de los impresionistas— nos ayuda a entender la conexión entre el arte y la mente; comencemos, pues, examinando la técnica pictórica y la temática de este artista. En el último capítulo vimos que artistas como Vermeer debían preparar diariamente las pinturas que iban a utilizar; ello comportaba largas horas de trabajo confinados en su estudio, lo que influía en el modo de producción de sus obras. Los impresionistas, por el contrario, apostaron por la pintura al aire libre: el artista abandona el interior de su estudio para pintar fuera. A mediados del siglo XIX comenzó a producirse la pintura industrial, envasada en tubos, que permitía pintar en exteriores. El tamaño de los lienzos se redujo —para que los pintores pudieran transportarlos dentro de la tapa de la caja de pinturas— y, con él, el de la obra final. Nuevas técnicas permitieron a los artistas acometer directamente las temáticas cotidianas. La plasmación de la vida común y corriente obligaba al artista a trabajar con rápidas pinceladas para sacar el máximo partido de la viscosidad de la pintura. El impasto, en el que la pintura se aplica en gruesas capas, se convirtió en el

sello distintivo de los impresionistas. Así, en La estación de Saint-Lazare (1877, fig. 27) no vemos el impecable acabado de un Vermeer, sino pinceladas evidentes que sugieren la ejecución veloz de una escena pasajera.

Así pues, encontramos en el impresionismo cuadros que representan fugaces efectos meteorológicos, como nubes, o vistas de un mismo objeto en varios momentos del día y bajo luces diferentes, como en la serie de Monet dedicada a la catedral de Ruan.

27. Claude Monet, La estación de Saint-Lazare, 1877

En el siglo XIX, las estaciones de ferrocarril estaban entre los lugares distintivos de la vida moderna y, como tales, cautivaron la atención de

Monet, que les dedicó varias obras. El detalle que nos interesa en La estación de Saint-Lazare son los penachos de vapor que surgen de las locomotoras, apenas sugeridos por unos toques de pintura que obligan al observador a completar la imagen en su mente para dar sentido a las pinceladas y convertirlas en trenes, vapor y arquitectura de hierro forjado.

Cabe preguntarse, no obstante, qué vería en esta obra un espectador que no supiese qué aspecto tiene una estación de tren.

Volvamos atrás y veamos cómo puede Kant ayudarnos a entender la

relación entre el arte y nuestra mente y, en concreto, cómo y por qué percibimos la belleza en un objeto y lo calificamos como bello. Para Kant, una obra de arte es bella en tanto en cuanto estimula la actividad intelectual, conocida como juicio, basado en los sentidos. Como tal, el juicio reflexivo no tiene nada que ver con la reflexión sobre las propiedades específicas de un objeto —es decir, con el proceso científico de observación empírica—, sino que consiste en determinar si algo es bello. Cuando reflexionamos sobre el arte, es importante tener en cuenta que la belleza que la obra despierta no reside en el objeto en sí, sino en el proceso de categorización; es decir, en cómo la obra representa un objeto que excede cualquier noción empírica que de él pudiéramos tener. Como decía el poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), "no pintéis la cosa, sino su efecto".

Delicioso horror / sublime deleite

Vamos a adentrarnos un poco más en la estética kantiana para entender la interacción entre el arte y la mente. El concepto kantiano de lo sublime no tiene nada que ver con la belleza. Esta limita, en cierto modo, el objeto artístico, ya que es una cualidad referida a su forma o su apariencia. Por el contrario, lo sublime es primordialmente cuantitativo, ya que hace referencia a lo informe; es decir, a la ausencia de limitaciones. Nuestra imaginación se ve sobrepasada por la inmensidad de lo que debe representarse; como consecuencia, en lugar de realizar un juicio sobre la belleza, experimentamos un sentimiento de asombro y sobrecogimiento. El concepto de sublimidad nos ayuda a entender el impacto que en su momento causó Tormenta de

nieve. Aníbal y su ejército cruzando los Alpes (fig. 28), una obra de J. M. W.

Turner (1775-1851) exhibida por primera vez en 1812.

Si bien a menudo se considera a Turner un precursor de los impresionistas, yo suelo desconfiar de este tipo de afirmaciones: dudo que Turner supiera qué sucedería con el arte del futuro. Es fácil mirar atrás y ver patrones en la historia que son únicamente producto de nuestra imaginación.

Este cuadro de Turner muestra no solo un interés por la plasmación minuciosa de los fenómenos meteorológicos, sino también por el impacto emocional de la naturaleza sobre los protagonistas. Este impacto emocional es lo que en ocasiones denominamos "lo sublime", en el que el espectador se ve sobrecogido por la emoción que

despiertan en su interior los fenómenos naturales extremos que se representan en la escena. Una columna aparecida en el diario The Examiner el 7 de junio de 1812 describe cómo fue recibida la obra entre los contemporáneos del artista:

28. J. M. W. Turner, Tormenta de nieve. Aníbal y su ejército cruzando los Alpes, obra expuesta en 1812

Este es un espectáculo que coloca al señor Turner en el escalafón más alto de los pintores paisajistas, pues posee una parte considerable de esa excelencia suprema de las hermanas Artes, la Invención […]. Este cuadro deleita la imaginación por la impresionante intervención de unos cuantos temas sobre la naturaleza material, sublimes y poco frecuentes, y por el terror que causa la plasmación de los efectos de la maldad moral.

El redactor prosigue alabando el modo en que Aníbal y su ejército aparecen

“representados conforme al principio de lo sublime, que surge de la oscuridad”, y, comentando los efectos meteorológicos, explica: El brillo del sol se nos muestra con el aspecto de un terrible resplandor […], la parábola de nieve que se arremolina en las alturas es de una magnificencia terrible […]. En definitiva, una mano magistral combina los elementos morales y físicos, en un potente unísono, para despertar sentimientos de majestuosidad y terror reverencial.

Psicoanálisis

Durante el siglo XX, la relación entre el artista y su obra se hizo más íntima.

El artista estadounidense Edward Hopper (1882-1967) afirmaba que "el gran arte es la expresión hacia el exterior de la vida interior del artista, y esta vida interior dará como resultado su visión personal del mundo".

El siglo XX —y, sobre todo, sus primeras décadas— fue testigo del creciente interés por la mente humana, lo que favoreció modos de pensar el arte completamente diferentes. El psicoanálisis consiste en el estudio del inconsciente y su principal impulsor fue Sigmund Freud (1856-1939), quien utilizó métodos como la libre asociación de ideas y el análisis de los sueños para explorar la mente humana. Sus ideas nos resultan tan familiares hoy en día que llamamos "lapsus freudianos" a los deslices que cometemos al hablar. No nos resulta fácil, pues, imaginar lo novedosas y revolucionarias que fueron estas ideas en su momento. Según Freud, la psique humana está formada por el id, o "ello", la mente inconsciente, y el "yo", o mente consciente, también llamado ego, término freudiano con el que posiblemente estamos más familiarizados.

El psicoanálisis nos permite pensar en significados del arte que corren paralelos a los que el artista pretendía transmitir en el momento de creación

de la obra. Por tanto, esta disciplina es importante como método para separar el arte de su creador y evaluar nuestras reacciones a la obra. Asimismo, podemos recurrir a su método para investigar los procesos internos del inconsciente del artista a través de su praxis.

Metamorfosis

Para seguir analizando la relación entre el arte y el psicoanálisis, vamos a centrarnos ahora en la obra del artista surrealista Salvador Dalí (1904-1989).

En su cuadro La metamorfosis de Narciso (1937, fig. 29), Dalí explora el mito griego de Narciso que Ovidio describía en sus Metamorfosis (hacia 8 d.

C.). He elegido esta obra porque nos ofrece la oportunidad de examinar la relación entre el arte y la mente a varios niveles. Comencemos, pues, hablando de los surrealistas, un grupo de artistas interesados en la complejidad de la mente humana y en la representación del subconsciente.

También podemos pensar en el acto en sí, que es la transformación de una cosa en otra diferente. Anteriormente nos topábamos con una historia de Ovidio aludida en la obra Apolo y Dafne, de Bernini. Aquí se nos vuelve a invitar a ser testigos de cómo la carne se convierte en madera, aunque en aquel caso la escultura estuviera hecha de piedra. A diferentes niveles, estos dos elementos se combinan e incorporan al proceso de "ver como".

29. Salvador Dalí, Metamorfosis de Narciso, 1937

En este cuadro, Dalí reinterpreta en mito del bello joven Narciso, que solo se amaba a sí mismo, y cuya vanidad y obsesión con su propia belleza rompía los corazones de quienes se enamoraban de él. Como castigo, los dioses hicieron que se prendase de sí mismo mientras contemplaba su propio reflejo en un charco. Al descubrir que no podía abrazar al objeto de su deseo, Narciso murió de frustración; los dioses, con cierto remordimiento, lo inmortalizaron en la flor del narciso. Este cuento de Ovidio da nombre al trastorno de la personalidad conocido como "narcisismo".

Dalí escogió como tema el momento preciso en que tiene lugar la metamorfosis. Vemos la imagen de Narciso transformada súbitamente en una

mano que surge de su propio reflejo. La mano sostiene un huevo o un bulbo del que nacerá un nuevo narciso, esta vez en forma de flor. Junto a ella, una escultura en piedra —una especie de mano fosilizada

— sostiene una flor abierta, un eco mortal de la imagen del Narciso viviente que nos narra la historia de su muerte. Al fondo del cuadro, Dalí nos muestra a Narciso antes de su transformación, subido a un pedestal, contemplándose a sí mismo con admiración.

Tanto la técnica pictórica como la forma de representar el tema nos permiten indagar en la relación entre el arte y la mente desde varias perspectivas. A Dalí le fascinaban ciertos trastornos mentales, como la alucinación y el delirio, y las imágenes dobles que aparecen en esta historia eran el vehículo ideal para analizarlas. En el cuadro, las cosas parecen lo que son, pero no son lo que parecen. Así, por ejemplo, la mano es también el cuerpo de Narciso, por lo que su carne también es de piedra. Los diversos elementos de la imagen pueden ser racionalizados, pero, al mismo tiempo, desafían la razón. No en vano esta fue la primera obra surrealista que representó e interpretó un tema irracional.

Dalí creó esta obra siguiendo en todo momento el método paranoico crítico, que él definía como “un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación crítico interpretativa del fenómeno del delirio”. Para que la imagen resultase aún más surrealista y realzar así el efecto alucinatorio, Dalí empleó una meticulosa técnica que describía como

“fotografía en color pintada a mano”, que daba a la imagen —y a su estética en general— una apariencia hiperrealista. En 1937, Dalí publicó La metamorfosis de Narciso, un opúsculo que incluía un poema sobre el mito, una imagen a color del cuadro y varios comentarios sobre el mismo que nos ayudan a entender qué está sucediendo en la imagen: Si observamos durante un rato —desde cierta lejanía y con cierta “fijeza distante”— la figura hipnóticamente inmóvil de Narciso, esta empezará a desaparecer hasta volverse totalmente invisible.

En otras palabras, si observamos la imagen a nivel visual, Narciso se convertirá en piedra en nuestra mente, aunque la imagen permanezca inalterada.

Esta obra nos remite de nuevo a Freud y al psicoanálisis. En 1938, Dalí —a través de Stefan Zweig (1881-1942), amigo común de ambos — conoció a Freud en Londres. Para presentar su obra al psiquiatra, Dalí llevó consigo su cuadro La metamorfosis de Narciso y un artículo sobre la paranoia que había escrito para una revista. Al parecer, Freud quedó gratamente sorprendido y, en una carta dirigida a Zweig, comentó que “sería muy interesante explorar analíticamente el

desarrollo de un cuadro como este". Sabemos también que Dalí se despidió satisfecho de haber podido mostrar su obra a Freud y explicarle su significado. El propio encuentro adquiere un matiz surrealista si por un momento imaginamos a Dalí llegando con su obra bajo el brazo, a modo de rara y sobredimensionada tarjeta de presentación. Me pregunto si el artista se tumbó en el famoso diván mientras la comentaba con Freud.

Ambivalencia

Aunque antropóloga de formación, Susan Hiller (1940) rechaza la naturaleza

"científica" de su disciplina. A Hiller le atrajo la práctica del arte porque le ofrecía una vía para fantasear sobre los objetos cotidianos en lugar de intentar encajarlos en un relato ordenado y cuasi factual. Hiller fue influida por el lenguaje visual del minimalismo, el arte conceptual y el surrealismo, enfoques que combinaba con la metodología antropológica de análisis de los artefactos. Para explorar sus ideas, Hiller desarrolló un proceso de recopilación, catalogación, presentación y exhibición a través del cual lo efímero y lo cotidiano se convierten en arte. Estos artefactos nos invitan a observar las contradicciones inherentes a nuestro propio entorno cultural y al inconsciente, tanto individual como colectivo.

El interés de Hiller gira en torno a nuestras experiencias irracionales manifestadas, por ejemplo, en los mecanismos del subconsciente. Estas experiencias incluyen lo supernatural, lo surreal, lo místico y lo paranormal,

todos ellos fenómenos que desafían la explicación lógica o racional. La artista yuxtapone metodologías "científicas" como la taxonomía, la recopilación, la organización, la descripción y la comparación —a través de las cuales esperamos encontrar una explicación racional— a la irracionalidad de la experiencia que los artefactos representan. De este modo, evita realizar afirmaciones como "verdadero" o "falso" —o "es realidad" o "es ficción"—

en relación con esas experiencias. Cuando contemplamos sus obras, se difumina la línea que separa nuestras experiencias racionales de las irracionales.

Volvamos a Freud y a su concepto de psicoanálisis en el arte para analizar el ejemplo que he escogido de entre las obras de Hiller, que no es otro que Del museo de Freud (1991-1996, fig. 30), una obra

compuesta por materiales personales reunidos por la artista —recuerdos, antigüedades y otros objetos

—, dispuestos de manera similar a como se exponen las piezas de un museo de antropología. Los artefactos se exhiben en cajas agrupadas que forman una especie de manifestación física de fragmentos de la memoria. Las combinaciones de objetos sugieren algún tipo de significado, aunque también invitan al espectador a contribuir a la instalación con su propia interpretación. Así, la obra permanece siempre abierta a lecturas cambiantes.

30. Susan Hiller, Del museo de Freud, 1991-1996

Del museo de Freud explora la brecha entre lo conocido y lo desconocido, entre el sueño y la realidad. Sobre esta obra, Hiller comentaba: La impresionante colección de arte y artefactos clásicos de Freud me sirvió de inspiración para formalizar mi proyecto y centrarme en él. Si bien la colección de Freud es una especie de índice para el tipo de herencia cultural occidental que él reivindicaba, la mía, en su conjunto, es un archivo de malentendidos, crisis y ambivalencias que complican esa misma noción de herencia cultural.

Así, podemos ver cómo Hiller investiga las variantes históricas y culturales inherentes a diversos artefactos y objetos de arte, basadas, por un lado, en el modo en que los percibimos y, por otro, en los significados que les atribuimos. Al mismo tiempo, la artista nos permite examinar la naturaleza inconsciente de nuestra cultura y explorar los márgenes de la psique colectiva que opera dentro de las normas sociales establecidas.

Extrañamente familiar

En ocasiones, las obras de arte nos resultan extrañamente familiares. Puede que una obra que parece representar el mundo conocido tenga cierto aire de irrealidad. Freud definió esta sensación como das Umheimliche, que podría traducirse por “lo siniestro” o la “inquietante extrañeza”; es decir, lo opuesto a lo que nos resulta familiar. Sin duda, esta inquietante extrañeza puede aplicarse a una amplia categoría de productos artísticos: lo que a un espectador le es familiar puede resultar completamente ajeno para otro.

Vamos a explorar aquí este concepto a través de Casa (1993, fig. 31), una obra de la escultora Rachel Whiteread (1963) que consiste en un vaciado en hormigón de una casa victoriana pareada de la zona este de Londres, más concretamente del número 193 de Grove Road, una calle donde las autoridades locales ordenaron demoler todas las viviendas. Casa fue expuesta en el mismo lugar donde se encontraba el edificio original, ofreciendo al espectador una representación invertida del mismo, desnaturalizado por la transformación. Los elementos de la casa se comportan de manera inesperada en el espacio: las chimeneas sobresalen de los muros, mientras que los pomos de las puertas generan huecos. Resulta también llamativo cómo los forjados, que habitualmente delinean la parte superior de los muros, forman aquí una incisión en toda la obra. Whiteread explora así el espacio que estos objetos no suelen habitar. La controversia sobre Casa tomó una dimensión aún mayor cuando las autoridades locales decidieron demoler la obra en 1994, tan solo unos meses después de su finalización. En una entrevista, Whiteread se definía a sí misma no como

simbolista, sino como realista, y comentaba que al no poner título a sus obras pretendía evitar que su lectura fuese excesivamente específica. No obstante, reconocía que muchos espectadores percibían significados simbólicos en ellas:

No soy responsable de la respuesta de la gente a las obras, no puedes dictar cuál debe ser esa respuesta.

31. Rachel Whiteread, Casa, 1993

Esto nos lleva de nuevo a Freud y a lo siniestro, das Unheimliche, que deriva de la palabra Heimlich: oculto, escondido, secreto. Freud afirma que lo siniestro es lo que, de manera inconsciente, nos recuerda nuestro ello, el id; es decir, nuestros impulsos prohibidos y, por tanto, reprimidos, que nuestro superego percibe como una fuerza amenazadora. De este modo, proyectamos nuestros propios impulsos reprimidos en cosas de apariencia extrañamente familiar, y por eso vemos a Narciso en carne y piedra, muerto y vivo al mismo tiempo. Los objetos cotidianos pierden su aspecto familiar cuando se reconfiguran a través de la exhibición, y las incongruencias espaciales generan una especie de disonancia cognitiva. Nuestra experiencia de

lo siniestro es paradójica, ya que sentimos atracción y repulsión por un objeto al mismo tiempo, como sucede con los tétricos monstruos goyescos que habitan en nuestra mente. Quizá sea momento de recordar las palabras del pintor Paul Klee (1879-1940):

El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible.

Devoción

El arte debería ser,

por encima de todo, el

lenguaje de nuestros

sentimientos, nuestro

marco mental e,

incluso, el objeto de

nuestra devoción y

nuestras plegarias.

Caspar David Friedrich (1774–1840)

Devoción

La relación entre el arte y la devoción pone de manifiesto todo un repertorio de expresiones visuales del sentimiento, las creencias y la lealtad humanos, complejas categorías transversales a todo tipo de culturas y religiones. La devoción puede expresarse tanto de forma abstracta como figurativa, mediante patrones y caligrafías, a través de un amplio abanico de medios. En este capítulo exploraremos los diferentes aspectos del arte y la devoción, plasmados en manifestaciones artísticas de apego a la persona, lealtad a la causa, piedad o fe.

Centraremos nuestro interés en ver cómo el arte comunica los diversos sentimientos y creencias, y en el repertorio de convenciones narrativas, artísticas y/o visuales que se utilizan para transmitir las diversas manifestaciones de la devoción. Comencemos por analizar, en líneas generales, los diversos significados del término “devoción” —para ver de qué forma transmite el arte sentimientos y creencias— y las diversas técnicas empleadas en la producción de arte devocional y religioso en lugares y culturas diversos. Compararemos entre sí varias

obras para analizar cómo se plasma la devoción —con toda su complejidad— en el arte, para mostrar cómo operan este tipo de imágenes tanto en la esfera pública como en la privada —despertando nuestros sentimientos— y para examinar qué tipo de historias nos cuentan.

Todo lo que necesitas es amor

Comencemos, pues, con el arte como expresión de la devoción o, para ser más específicos, del apego entre seres humanos. Nuestro primer ejemplo es un retrato doble (fig. 32) realizado en 1434 por el artista flamenco Jan van Eyck (hacia 1380-1441), un óleo sobre tabla cuyas pequeñas dimensiones

(82 × 60 centímetros) nos hacen pensar que probablemente la obra estaba destinada a ser exhibida en la intimidad del hogar de quien lo encargó. Se cree que los modelos son Giovanni di Nicolao Arnolfini y su esposa, Giovanna Cenami. Arnolfini provenía de una familia de mercaderes italianos y residía en la ciudad flamenca de Brujas, un importante centro de comercio de la época. La pareja posa en una estancia ricamente amueblada, que bien podría ser su dormitorio. Cabe prestar una atención especial al espejo convexo que aparece en el centro de la composición, en el que se refleja una figura que podría ser el artista o el propio espectador. No se sabe con certeza si el cuadro fue pintado para conmemorar los esponsales de la pareja; de hecho, también se lo conoce como El matrimonio Arnolfini, y algunos historiadores del arte han sugerido que, de hecho, es una especie de contrato matrimonial visual, en lugar de escrito. Si este fuera el caso, es posible que Van Eyck fuese uno de los testigos, ya que podemos ver la elaborada firma que documenta su presencia —Johannes de eyck fuit hic 1434 (Jan van Eyck estuvo aquí, 1434)— en el centro del cuadro, encima del espejo. Una teoría alternativa sugiere que Giovanna Cenami habría fallecido y que este cuadro póstumo serviría a modo de recordatorio, tanto de la difunta como de su matrimonio con Arnolfini.

32. Jan Van Eyck, Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa, 1434

A muchos de nosotros, esta obra puede parecernos más bien remota y ajena a nuestra experiencia personal. Sea cual sea el debate sobre su significado y su simbolismo, lo cierto es que se trata del retrato de una pareja que nos invita a contemplar —e incluso a dar testimonio de— su devoción mutua, y que la obra presenta importantes puntos de contacto con la actualidad y con prácticas más amplias del arte devocional. En este ejemplo, puede resultarnos útil pensar en el cuadro como si se tratase del equivalente en el siglo XV de nuestras actuales fotografías de boda, con cuya cuidadosa puesta en escena —el énfasis en los anillos, las ensayadas poses para transmitir la felicidad de la pareja a través del lenguaje corporal— estamos familiarizados. Para añadir un hilo narrativo, estas imágenes suelen incluir el

corte de la tarta nupcial o la escena que tiene como marco la puerta principal de la iglesia.

En El matrimonio Arnolfini, la puesta en escena es igualmente minuciosa. El espejo refleja dos figuras situadas bajo el dintel de la puerta, una de las cuales podría ser el propio pintor, máxime cuando

este especificó mediante su firma que se hallaba presente en el lugar; la otra figura invita al espectador a pensar que pudiera tratarse de él mismo. Arnolfini, situado de cara al público, alza su mano derecha en lo que podemos interpretar como un gesto de saludo, haciendo así partícipe en la escena al espectador, como si este se estuviese adentrando en la privacidad del hogar de los Arnolfini para ser testigo de la devoción mutua que la pareja se profesaba. El cuadro está trufado de símbolos que nos ayudan a entender la imagen; entre ellos, el que nos resulta más familiar es, probablemente, el perrito, que denota lealtad, aunque también aparecen otros significantes, más insólitos, de esa devoción.

Así, por ejemplo, en la ornamental araña de seis brazos podemos ver una única vela, que bien podría tratarse de la que se utilizaba en las bodas tradicionales flamencas; las cerezas que cuelgan del árbol al otro lado de la ventana también son símbolo del amor. Van Eyck fue uno de los pioneros de la pintura al óleo, lo que le permitió sacar el mayor partido a efectos lumínicos como los que podemos apreciar en el reluciente latón de la araña.

El matrimonio Arnolfini nos muestra cómo el ilusionismo, el simbolismo y el relato contribuyen a la creación del arte devocional. La naturaleza privada e íntima de esta obra proporciona un importante punto de contacto entre el arte secular y el religioso. Su reducido tamaño nos remite a las imágenes devocionales —creadas para uso personal y que solían ser fácilmente transportables—, especialmente populares durante la Edad Media y el Renacimiento temprano.

La tradición del retrato nupcial conmemorativo está presente a lo largo de la historia del arte occidental. Antes de la aparición de técnicas documentales de fácil manejo, como la fotografía, este tipo de cuadros eran una especie de documento inacabado que, de tanto en tanto, se actualizaba. Este es el caso de El señor y la señora Andrews (1750, fig. 33), un retrato realizado por Thomas Gainsborough (1727-1788) que conmemora el matrimonio, celebrado en 1784, entre Robert Andrews, propietario de la finca conocida como los Auberies, y Frances Carter, de Ballingdon House, cerca de

Sudbury, en Suffolk. Si observamos el cuadro atentamente, veremos que la imagen de la señora Andrews está inacabada, y que la pintura de base resulta visible en la zona del regazo. Es probable que Gainsborough dejase el cuadro tal cual para poder añadir más adelante y con mayor facilidad a algún hijo del matrimonio; si no era extraño que los artistas añadiesen personajes a un retrato a título póstumo, tampoco lo era que dejasen espacio para futuros miembros de la familia. El señor y la señora Andrews es un retrato al aire libre, algo significativo en el caso de este matrimonio que no solo unió a dos personas, sino también tierras y propiedades adyacentes. Algunas opiniones señalan que, en realidad, el cuadro no conmemora el enlace entre los Andrews, sino la devoción de la pareja por el progreso en la escala social.

33. Thomas Gainsborough, El señor y la señora Andrews, 1750

Los retratos de pareja —y, en particular, el de El matrimonio Arnolfini — son retomados por David Hockney (1937) en sus obras de la década de 1960.

Algunas de las parejas que Hockney pintó son imaginarias; otras eran parejas de amigos a quienes el artista retrataba en su entorno, como El señor y la señora Clark y Percy (1970-1971, fig. 34). El señor y la señora Clark son el diseñador de moda Ossie Clark (1942-1996) y la diseñadora textil Celia Birtwell (1941), de cuya boda Hockney fue padrino; Percy es uno de los gatos de la pareja. La composición es de una sencillez engañosa. Como sucede con El matrimonio Arnolfini, el señor y la señora Clark, desde su dormitorio, nos invitan a entrar en el cuadro dirigiendo su mirada hacia el artista y el espectador. Podemos

ver símbolos como los lirios, que connotan pureza, y el gato, cuya naturaleza independiente es una parodia de la fidelidad del perro de los Arnolfini. Hockney subvierte la tradicional imagen de los matrimonios: a diferencia de El señor y la señora Andrews, en este ejemplo el señor Clark aparece sentado y la señora Clark de pie. La luz que entra por la ventana situada en el centro de la habitación nos da de lleno en los ojos, colocando a las figuras a contraluz, un tipo de iluminación técnicamente difícil de pintar. Hockney, que trabajó basándose en dibujos y fotografías, pretendía:

34. David Hockney, El señor y la señora Clark y Percy, 1970-1971

Plasmar […] la presencia de dos personas en la habitación. Los problemas técnicos surgieron porque mi objetivo principal era pintar la relación entre estas dos personas. Las dos figuras están separadas por la ventana, insinuando que la relación no perduraría en el tiempo, como así fue finalmente.

La sangre no es más espesa que el agua

En 1784, Jacques-Louis David pintó El juramento de los Horacios (fig. 35), un cuadro sobre un tipo de devoción distinto al de El matrimonio Arnolfini y, a diferencia de este, creado para ser mostrado en público. La obra recibió el aplauso instantáneo y unánime de quienes pudieron contemplarla en el Salón de París, la exposición pública de arte más importarte de Francia, que se celebraba anualmente. En la actualidad, el Juramento sigue siendo una obra impresionante que, con su enorme lienzo de 3,33 × 4,5 metros, destaca en el ala Denon del Museo del Louvre, empequeñeciendo las suntuosas piezas que lo rodean. A pesar de su imponente presencia, el tipo de devoción que la obra pretende inspirar toma un cariz un tanto escalofriante.

35. Jacques-Louis David, El juramento de los Horacios, 1784

David describe una escena de una leyenda romana sobre dos ciudades, Roma y Alba Longa, en guerra durante el siglo VII a. C., conflicto que aparece recogido en crónicas como Ab urbe condita (23-27) del escritor clásico Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.). Para poner fin a la guerra, se acordó que tres hermanos de una familia romana, los Horacios, se enfrentasen en combate con otros tres hermanos, los Curiacios, de una familia de Alba Longa.

Aunque las fuentes escritas no lo recogen, David eligió para su obra el momento en que los Horacios ratifican su voluntad de sacrificar sus

vidas por el bien de Roma y saludan a su padre, quien les da su aprobación mientras les tiende las espadas.

En esta historia, la lealtad al Estado se antepone a la fidelidad a la familia, a la extracción social o, incluso, a la fe religiosa; la celebración de este tipo de lealtad resultaba muy atractiva para la Francia del momento. Las cuestiones relacionadas con la fidelidad a la patria y con el deber fueron de la máxima importancia durante el período que condujo a la Revolución Francesa, y fueron un tema tratado en detalle tanto por la literatura como por el arte. Esta pintura es una de las obras que mejor define este tipo de sentimiento. En ella, antes de entrar en combate, los tres hermanos expresan solidariamente su devoción hacia Roma por encima de cualquier cosa. Con la bendición de su padre, están dispuestos a perder la vida por deber patriótico, y devienen así símbolos de las más elevadas virtudes romanas. David pretendía inspirar en el espectador un grado similar de devoción hacia Francia.

En absoluto contraste con los hombres de la familia, las mujeres aparecen en poses que reflejan su dolor ante la posibilidad de la muerte de aquellos. El sentimiento y el pesar que impregnan la escena se magnifican, al estar ambas familias emparentadas por matrimonio. Las mujeres y los niños que aparecen a la derecha de la composición tienen entre sí vínculos familiares, y representan a tres generaciones entrecruzadas de Horacios y Curiacios; así, la hermana de los Curiacios es esposa del mayor de los Horacios, mientras que la hermana de estos está prometida con uno de los Curiacios. Detrás de ellas, la madre de los Horacios consuela a los niños, emparentados con ambas familias.

La sencilla composición, similar a las que encontramos en sarcófagos romanos y vasijas griegas, está formada por figuras a tamaño real dispuestas a modo de friso en un amplio espacio vacío. De hecho, esta obra se

considera uno de los mejores ejemplos del estilo denominado

“neoclasicismo” —que, como su nombre sugiere, se inspira en la antigüedad griega y romana—, muy popular a finales del siglo XVIII y principios del XIX tanto en Europa como en América. En su pintura, David nos presenta el maridaje perfecto entre la temática y los ideales clásicos, expresados en lenguaje neoclásico.

David explora los efectos de la iluminación y de las poses para expresar los diversos sentimientos de los protagonistas de esta

historia. La singularidad de la devoción de los Horacios hacia el Estado se expresa a través de su postura; sus cuerpos, llenos de energía, están realzados por líneas rectas, y los vivos colores de sus ropajes subrayan su fuerza y su determinación. Los cuerpos de las mujeres, por el contrario, adoptan posturas curvadas y su indumentaria es de tonos apagados, y denotan emociones y sentimientos de cariz completamente distinto al del juramento que los hermanos están prestando ante el padre.

Y no es para menos, ya que esta no es, precisamente, una historia familiar con final feliz. Tras la derrota de los Curiacios, el único Horacio superviviente regresa a casa, donde encuentra a su hermana maldiciendo a Roma por la muerte de su prometido. El Horacio, horrorizado por sus palabras, hace prevalecer su devoción por el Estado sobre su lealtad a la familia y la mata. Es posible que este fuese el episodio inicialmente elegido por David, que incluso realizó un boceto de la escena; puede que, finalmente, llegase a la conclusión de que esta no era la imagen más idónea para abogar por la devoción incuestionable hacia el Estado y el deber público. Para quienes sientan curiosidad por el final de esta desgraciada historia, diremos que el Horacio fue arrestado y juzgado por el asesinato de su hermana; sin embargo, fue absuelto gracias a la intercesión de su padre, quien argumentó que, dadas las circunstancias, su hija merecía la muerte.

La cita de Carl Gustav Jung (1875-1961) en la que afirma que “lo esencial en una obra de arte es que se eleve muy por encima del ámbito de la vida personal, dirigiéndose al corazón y al espíritu de la humanidad” bien podría aplicarse a la historia de los Horacios, aunque también podemos utilizarla para analizar Luto por el viejo pastor (1837, fig. 36) de Edwin Landseer (1802-1873). Esta obra es el paradigma de la obsesión decimonónica de los británicos por el boato de la muerte, que el autor combina con la

representación de animales para expresar así la emoción, en una mezcla de pathos y realismo muy del gusto de la época. El cuadro fue expuesto en la Royal Academy en 1937 y resultó ser un gran éxito, especialmente cuando fue reproducido en forma de grabados que se vendieron por doquier a lo largo del siguiente año. Hoy en día, tendemos a subestimar este tipo de obras por su excesivo sentimentalismo y por ser el tipo de imágenes que solemos encontrar en las tarjetas de felicitación, aunque, curiosamente, no sucede lo mismo cuando en estas tarjetas aparece alguna obra de Vincent van Gogh o un grabado japonés. Cualquiera que sea la sensación que en la actualidad evoca, la pintura de Landseer utiliza muchas de las técnicas que hemos visto en las obras de Van Eyck (fig. 32) y David (fig. 34).

36. Edwin Landseer, Luto por el viejo pastor, 1837

La representación de la devoción, acentuada por el uso del perro como símbolo de fidelidad, va acompañada de una narración sobre el compromiso y la lealtad más allá de la tumba. Aunque Landseer pueda parecer un extraño compañero de cama de gigantes de la historia del arte como Van Eyck o David —o un puente aún más extraño entre dos secciones de este capítulo—, su obra es un vínculo entre el arte que representa la devoción y el arte que la inspira.

La inspiración de la devoción

Aproximadamente una cuarta parte de la población mundial es cristiana. Sin embargo, y a pesar de que el cristianismo tiene una presencia global, sigue estando estrechamente vinculado con la cultura occidental, y no cabe duda de que ha ejercido una influencia sustancial en el desarrollo del arte en esa parte del mundo. La representación de la devoción en el arte cristiano no es un tema que esté tan meridianamente claro como pudiera parecer a primera vista, ya que las convenciones varían en función de las diferentes confesiones de esta religión. Pero no es nuestra intención examinar estas convenciones en detalle, sino analizar tres maneras en que una obra de arte puede despertar la devoción del público: incitándolo a reflexionar en profundidad sobre la fe y las creencias, a través de la enseñanza religiosa e instalando en el espectador el amor, el miedo o el respeto por el cristianismo.

Como comentaba un anónimo del siglo XV:

La función de las imágenes es despertar los afectos y el corazón y encaminarlos hacia la devoción, porque a menudo uno se siente más conmovido por la vista que por el oído o la lectura.

Iconos

En el arte cristiano, los iconos son una de las primeras formas de representación de Cristo, la Virgen y los santos, así como de escenas narrativas como la crucifixión. En la actualidad, los iconos se asocian principalmente con el cristianismo ortodoxo oriental, que mantiene las tradiciones de Constantino y de la Iglesia primitiva. Desde sus orígenes en Bizancio, los iconos se han realizado en materiales diversos (véase fig. 3) que incluyen el mármol, el marfil, las piedras y los metales preciosos y el esmalte. Generalmente de pequeño tamaño —y, por tanto, fácilmente transportables—, estos iconos solían ser imágenes devocionales y estaban en manos de particulares. Las versiones de mayor tamaño, pintadas al fresco o creadas con mosaico, decoraban las paredes de las iglesias. Fuesen cuales fuesen el tamaño y los materiales del icono, se creía que su contemplación conducía a la comunicación directa con la figura —o figuras— sagrada que representaba; así, las plegarias se dirigían directamente a la santa figura que aparecía en la imagen. La Virgen, los santos y otros personajes se representaban según convenciones claramente definidas, y podían ser identificados por el color de sus vestiduras —por ejemplo, san Pedro siempre viste de azul y oro— o por algún objeto —conocido como

“atributo”— que hace referencia a su martirio. Santa Catalina, por

ejemplo, suele aparecer sosteniendo la rueda en la que murió.

Uno de los iconos más habituales es el conocido como el de la Virgen Hodigitria, que hizo su primera aparición alrededor del siglo XII. En esta representación de Cristo y su madre, la Virgen sostiene al niño en su brazo izquierdo mientras lo señala con la mano derecha. La imagen de la Hodigitria era extremadamente popular entre los creyentes de la rama ortodoxa oriental del cristianismo, pero también tuvo una influencia notable en las representaciones de la Virgen y el niño de la Europa occidental durante la Edad Media y el Renacimiento.

La Virgen Hodigitria (hacia 1230, fig. 37) de Berlinghiero di Lucca (activo entre 1228 y 1236) muestra la influencia bizantina en el arte religioso de la Italia del siglo XIII. El elemento clave de esta obra es que la Virgen, en lugar de sostener al niño como se sostiene a un bebé, lo presenta al espectador.

Como resultado, Jesús no parece un niño, sino un adulto. Podemos también apreciar la influencia bizantina en la cabeza ligeramente inclinada hacia un lado de la Virgen, en sus rasgos faciales —sobre todo, en sus ojos almendrados— y en sus dedos alargados. En

ocasiones, estas imágenes contienen símbolos que presagian la muerte de Cristo, como unas cuentas de coral o un jilguero, aunque lo más llamativo de ellas quizá sea su lujosa naturaleza, visible en el empleo de dorados y de pigmentos caros como el lapislázuli, un tono de azul brillante obtenido de una piedra semipreciosa.

37. Berlinghiero de Lucca, Virgen Hodigitria, hacia 1230

Este tipo de imagen dio inicio a las representaciones tradicionales de la Virgen y el niño que se convertirían en uno de los pilares del arte cristiano occidental. Las imágenes fueron adquiriendo realismo a medida que los artistas comenzaron a realizar estudios del natural de figuras —incluidos los niños— y paisajes para crear las escenas. En el primer capítulo, por ejemplo, hemos visto cómo Leonardo da Vinci empleó esta técnica en La Virgen de las rocas (véase fig. 8), con sus estudios del natural y la incorporación de plantas autóctonas, indicativos del interés renacentista por la naturaleza. El uso del claroscuro —el juego de luces y sombras—, técnica de la que fue pionero, también contribuye a la plasmación de una imagen de aspecto más natural (véase también el capítulo dedicado a los materiales).

El uso de la narración en el arte devocional toma una nueva dirección en las series de imágenes conocidas como “ciclos pictóricos”, que comenzaron a aparecer, especialmente en Italia, durante el Renacimiento, época en que los mecenas financiaban la construcción y/o la decoración de capillas privadas.

En ocasiones, el retablo o el ciclo pictórico que decoraba estas capillas incluía una representación de estos mecenas —lo que se conoce como

“retrato votivo” o “retrato del donante”—, que establecía el vínculo entre la ofrenda y el patrono. A veces, estas ofrendas se mandaban pintar a modo de expiación de algún pecado, habitualmente la usura. Se creía que esta conexión entre el donante y la imagen votiva propiciaba este proceso expiatorio, y que los santos representados harían de intercesores del donante ante Dios. Muchas de estas capillas privadas contienen ciclos pictóricos que narran historias bíblicas. Solían estar pintados al fresco, aplicando los pigmentos directamente sobre el yeso húmedo, lo que restringía la gama de materiales lujosos que podían utilizarse y obligaba al pintor a trabajar con mayor celeridad. Como resultado de ello, los iconos dorados y cubiertos de gemas de antaño fueron sustituidos por imágenes más naturalistas.

Podemos apreciar este fenómeno en El pago del tributo (1425, fig.

38), un fresco de Masaccio (1401-1428) que se halla en la capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine de Florencia. La construcción de la capilla fue encargada por Pietro Brancacci, aunque fue su descendiente, Felice Brancacci, quien ordenó pintar los frescos alrededor de 1423. Gran parte del ciclo pictórico es obra de Masaccio, cuya obra marca un giro de 180 grados respecto a las convenciones pictóricas entonces en boga. El artista empleó las reglas de la perspectiva, descubiertas unos años antes, para

generar la ilusión de un espacio donde sus figuras ya no aparecen como iconos planos y estilizados, sino como cuerpos tridimensionales. Masaccio también intentó sacar el máximo partido a estos ciclos de pinturas como vehículo narrativo. Todos estos elementos se conjugan en la representación del milagro de El pago del tributo que narra la Biblia. Según el evangelio de Mateo (17:24-27), cuando el recaudador instó a Cristo a pagar el tributo del templo, Cristo respondió ordenando a san Pedro que tomase una moneda de la boca del primer pez que picara el anzuelo para pagarle. El milagro se representa como un suceso que tiene lugar en el plano humano, sin perder por ello su finalidad didáctica.

38. Masaccio, El pago del tributo, 1425

Las tres fases de esta historia se unen en una sola imagen, en la que Masaccio emplea una técnica denominada “narrativa continua”. El artista utiliza el espacio para ayudarnos a seguir la secuencia de los acontecimientos, que comienza en el centro, prosigue hacia la izquierda y finaliza a la derecha de la composición. En el centro vemos cómo requieren de Cristo que pague el tributo y a este dando instrucciones a Pedro sobre cómo proceder; el milagro aparece simbolizado en el gesto que hace Cristo dirigiéndose a Pedro. A la

izquierda, Pedro saca la moneda de la boca del pez; a la derecha, la entrega al recaudador. La elección del tema, poco habitual tanto en los ciclos pictóricos como en el arte devocional de cualquier tipo, parece estar relacionada con el establecimiento en Florencia de la oficina de tributos, conocida como “catastro”, en la misma época en que se estaba decorando la capilla Brancacci.

Esta búsqueda de la naturaleza y del naturalismo en el arte cristiano no siempre contó con la aprobación del público. En cierto modo, la reacción de este a las obras de Caravaggio (1571-1610) nos retrotrae al debate sobre la

“conmoción de lo nuevo” y a los argumentos de Kant sobre los cambios en la opinión pública, que, según el filósofo, se debían al razonamiento y que daban como resultado una ampliación de la categoría de lo que entendemos como bello, aceptable o apropiado.

En 1672, Giovanni Pietro Bellori (hacia 1616-1690) incluyó una biografía de Caravaggio en sus Vidas de pintores, un estudio que seguía la tradición iniciada por Giorgio Vasari cien años atrás, como hemos visto anteriormente.

Respecto a Caravaggio, Bellori comentaba:

Se sentía satisfecho con la invención de la naturaleza, sin ejercitar su cerebro más allá de esta.

Vemos que, claramente, la obra de Caravaggio no era del gusto de su biógrafo, pues transgredía las concepciones del naturalismo en aras de un realismo austero que nos recuerda que los personajes de la Biblia eran, a fin de cuentas, seres humanos. Caravaggio pintaba sus santos tomando como

modelo a gente real, a menudo “con verrugas y todo”, en vez de mostrarlos como figuras idealizadas.

En 1599, Caravaggio fue contratado para realizar dos pinturas para la capilla Contarelli en la iglesia romana de San Luigi dei Francesi. La vocación de san Mateo (fig. 39) y El martirio de san Mateo inmediatamente causaron conmoción. El tenebrismo —una especie de claroscuro más contrastado—

de Caravaggio añadía dramatismo a sus cuadros, al tiempo que su aguda observación realista realzaba la intensidad emocional, como podemos apreciar en La vocación de san Mateo, donde la figura del santo corresponde a la de un hombre cuya apariencia es la antítesis del idealismo. En el mismo instante en que Mateo se convierte al cristianismo, un rayo de luz penetra en la escena a través de una ventana, creando un efecto dramático.

39. Caravaggio, La vocación de san Mateo, 1599-1600

La teatralidad suele considerarse una de las principales características del estilo artístico que se practicaba en el siglo XVII y que conocemos como Barroco; una teatralidad que puede apreciarse en el uso de elementos escénicos —como los ángeles o las nubes que se abren—, en el dinamismo de las figuras y en los colores brillantes. Esta exuberancia suele asociarse con la aparición de la Contrarreforma, que obligó a la Iglesia católica a hacer frente a la creciente popularidad del protestantismo.

Caravaggio, por el contrario, utiliza solo luces y sombras para narrar la conversión de san Mateo, aunque no por ello su obra resulta menos teatral que otras representaciones. El drama se hace palpable gracias a la iluminación de la escena y al uso de personas reales como modelos; nunca antes las figuras santas habían sido representadas de este modo. No es sorprendente, pues, que la opinión de sus contemporáneos respecto a Caravaggio fuese heterogénea, y si bien es cierto que recibió duras críticas por su insistencia en pintar tomando como modelo la vida real, no lo es menos que fue ensalzado como un gran visionario del arte. El propio Bellori, a pesar de sus reticencias, observaba:

Los pintores de la Roma de la época estaban entusiasmados con la novedad, sobre todo los jóvenes que se agrupaban en torno a él, alabándole como gran imitador de la naturaleza y teniendo sus obras por milagros.

Es posible que el predominio del arte figurativo en la tradición cristiana occidental haya alimentado una serie de expectativas sobre lo que esperamos ver en el arte devocional religioso, y que estas nos hayan vuelto insensibles a formas artísticas de otras religiones creadas también para inspirar o representar la devoción.

La capacidad para creer es la cualidad sobresaliente del ser humano, y solo el arte puede traducirla adecuadamente a la realidad. Sin embargo, cuando saciamos nuestra sed de fe con la ideología, estamos jugando con fuego.

En esta cita, el artista contemporáneo alemán Gerhard Richter (1932) establece un vínculo importante entre el arte como expresión de fe o devoción y los problemas que pueden surgir cuando es utilizado como expresión de una religión concreta. El punto de vista de Richter es el de un ateo confeso con una “fuerte inclinación hacia el catolicismo”. A través del ejemplo de una de sus propias obras, podemos ver cómo ese “jugar con fuego” al que el artista hace referencia puede llegar a producirse. La obra de Richter incluye piezas pintadas, abstractas y

fotorrealistas, y también fotografías. Este uso deliberado de diferentes estilos y medios se hace evidente en su trabajo en vidrio. En 2002, se le encargó el diseño de una vidriera para la catedral de Colonia (fig. 40). El diseño, que tiene una superficie de más de 113 m2, tardó cinco años en realizarse y está formado por un collage abstracto de 11.500 cuadrados de 72 colores diferentes, dispuestos al azar a modo de píxeles. La vidriera crea una impresionante imagen caleidoscópica de luz y color, que para cualquier espectador resultaría estimulante, por no decir inspiradora, a pesar de lo cual la ceremonia de presentación de la vidriera fue boicoteada por el propio cardenal de la catedral, Joachim Meisner. Meisner hubiese preferido una representación más convencional que incluyese a una serie de mártires cristianos, en concreto los más recientes. Es interesante señalar que, al parecer, el cardenal afirmó que la vidriera de Richter hubiese encajado mejor en una mezquita u otro lugar de culto.

40. Gerhard Richter, vidriera de la catedral de Colonia, 2007

Esta vidriera está a caballo entre el arte y el diseño, lo cual no está exento de controversia. Como señalaba David Hockney, “a diferencia del diseño, el arte debe conmover, a menos que se trate de un buen

diseño para un autobús". No quisiera mostrarme en desacuerdo con Hockney —entiendo lo que intenta decir desde su punto de vista como artista—, pero, como alguien que ha dedicado años al estudio y la reflexión en torno a la arquitectura, me permito disentir de su afirmación. Es difícil no concebir el proyecto arquitectónico como algo conmovedor que, en el contexto de este capítulo, también puede inspirar devoción, como podemos comprobar, por ejemplo, en la basílica de San Pedro del Vaticano, cuya grandiosa escala causa impresión en el espectador, y cuyos brazos se prolongan formando

columnatas para darle la bienvenida. Sin embargo, el comentario de Hockney resulta útil si tenemos en cuenta cómo se representa la devoción religiosa en culturas y confesiones ajenas a la tradición cristiana. El espectador cristiano está familiarizado con una serie de representaciones, como por ejemplo la crucifixión de Cristo o la Virgen María; de hecho, la narración artística figurativa de las historias bíblicas no solo es aceptada por la convención, sino que se ha considerado, en ocasiones, como la "Biblia de los iletrados".

Es posible, pues, que no sepamos apreciar a primera vista la sutileza del gesto, el patrón o los colores que despiertan la devoción en otras creencias y tradiciones.

En la sección final de este capítulo, me propongo analizar el arte —o, más bien, el diseño— de otra de las principales religiones mundiales, para ampliar así nuestra comprensión de la relación entre arte y devoción.

Alrededor de una quinta parte de la población mundial profesa el islam, una de las tres grandes religiones monoteístas junto con el cristianismo y el judaísmo. Ya hemos visto cómo las representaciones de figuras santas se emplean en el arte cristiano para despertar la devoción en el creyente.

También vimos en el primer capítulo la conexión existente entre las representaciones de Buda y las tradiciones del arte occidental. A diferencia de todos ellos, el arte islámico no está basado en la representación de la figura humana, por lo que las artes decorativas y el diseño —la arquitectura, la caligrafía y la cerámica— se erigen como principales formas artísticas. El hilo común que conecta estas formas de producción artística es la decoración de superficies, como podemos observar, por ejemplo, en los revestimientos cerámicos empleados en la arquitectura. Hasta el siglo XV, las baldosas estaban decoradas con figuras de animales y motivos puramente geométricos; más tarde, se popularizaron —especialmente entre los otomanos— las

baldosas blancas y azules que tan familiares nos resultan.

Este tipo de diseño se expandió por todo el Imperio otomano y puede apreciarse en mezquitas y palacios de la época. Cada una de estas baldosas es, por sí misma, un objeto muy atractivo (fig. 41), pero no debemos olvidar que formaba parte de un conjunto de cientos, e incluso miles, de piezas

ensambladas entre sí para crear un interior visualmente espectacular. He visitado numerosas mezquitas, especialmente en Turquía, y siempre me sorprende cómo el diseño se convierte en arte para crear estos impresionantes espacios interiores.

41. Baldosa otomana azul, hacia 1530-1540

En este capítulo hemos realizado un largo viaje desde el meticulosamente detallado interior del dormitorio de los Arnolfini hasta las artes decorativas que encontramos en vidrieras y cerámicas. La intensidad visual de los ejemplos elegidos, sean figurativos o no, subraya el papel de estos objetos como símbolos o recordatorios de nuestra fe. Aunque no sabemos qué

pensaban los artistas que hemos analizado sobre las obras que produjeron, me pregunto si Gwen John (1876-1939) hablaba por ellos cuando afirmó: Mi religión y mi arte son toda mi vida.

Poder

Para mí, el arte

es una forma

de revuelta

manifiesta,

total y absoluta.

Jean Tinguely (1925–1991)

Poder

"Con el dadaísmo también tengo en común una cierta desconfianza hacia el poder. No nos gusta la autoridad, no nos gusta el poder", seguía comentando Jean Tinguely en referencia no solo a la autonomía del artista moderno, sino también a la relación que existe entre arte y poder. Esta es una categoría extensa, que incluye formas y medios artísticos variados —como, por ejemplo, la retratística y la fotografía— y que trata de cuestiones como el culto al individuo, su aura y su poder y la manera en que estos se transmiten y se subvierten a través de lo visual. Las observaciones de Tinguely apuntan hacia otros temas complementarios que también me gustaría tratar en este capítulo: el poder del artista y del mecenas, el poder del arte y el arte como manifestación de poder.

Arte e ideología

Para entender la relación entre el arte y el poder, es útil tener en cuenta cómo opera el arte como una ideología, un concepto que podemos comparar con la idea kantiana de la estética que vimos en el capítulo dedicado a la mente. G.

W. Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemán de principios del siglo XIX, fue uno de los primeros autores en articular esta relación entre arte e ideología.

Aunque el objeto de este libro no sea la filosofía hegeliana o sus influencias, puede resultarnos de utilidad contextualizar el modo de operar de los objetos de arte y su función percibida. Me gustaría centrarme en el énfasis que Hegel ponía en el análisis del contexto del arte en el sentido más amplio del término, así como en su historia y evolución. Hegel pensaba que era importante examinar en detalle los

objetos para entender por completo su significado. De este modo, introduce la idea de que el arte no trata

exclusivamente de los valores que le otorgan los connoisseurs; es decir, de la mera apreciación de la apariencia de las cosas. Esto es clave en lo que concierne a la relación entre el arte y el poder, ya que aleja al arte de lo estético y nos ayuda a disociarlo tanto del artista como del mecenas para analizar su funcionamiento independientemente de ambos.

Hegel nos incita a reflexionar sobre la idea de progreso y sobre cómo una sociedad es representada por las formas artísticas que produce. Esto forma parte de su concepto del "espíritu de la época", en el que el arte actúa como un barómetro del medio social, político y cultural en que ha sido creado. Ya hemos visto este fenómeno cuando hablábamos de Jacques-Louis David y su Juramento de los Horacios (véase fig. 35), una historia de inspiración clásica plasmada en estilo neoclásico que pretende representar los valores políticos y sociales, inspirados en la antigua Roma, de la Francia de finales del siglo XVIII.

Podemos deducir, pues, que existen muchas maneras de ver el arte, dependiendo de la clase social o la perspectiva cultural del observador. De esto deriva en que la ideología del arte esté íntimamente relacionada con la manipulación del poder, ya que el arte puede hacernos reflexionar sobre nosotros mismos desde una determinada perspectiva. Lo que nos interesa en este libro es analizar el poder del arte y el arte del poder, a partir de la conjunción de la estética, el espíritu de la época y las diferentes ideologías.

Edward Hopper, artista estadounidense del siglo XX, afirmaba: El arte de una nación es mejor cuanto mejor refleja el carácter de sus gentes.

Esto puede aplicarse también al siglo XVIII, un período en el que, según el historiador cultural E. P. Thompson (1924-1993): El control de las clases dominantes estaba localizado, primordialmente, en la hegemonía cultural, y solo de manera secundaria en la expresión del poder

(militar) económico o físico.

Thompson subraya el poder del arte para definir la clase social y la importancia que se confiere a los objetos culturales en la expresión del poder. Esto resulta evidente en el coleccionismo —muy en boga en la época

— de artefactos de las antiguas Grecia y Roma que se convirtieron en

artículos imprescindibles para las élites. Así, estos objetos eran incorporados a la ideología de una clase determinada: quien los apreciase, los entendiese y, sobre todo, fuese lo bastante rico como para poseer unos cuantos pasaba automáticamente a formar parte de ese grupo social. Ya hemos visto el papel del arte como moneda de cambio internacional en el primer capítulo, cuando analizamos la procedencia —es decir, la historia de sus sucesivos propietarios— de La Virgen de las rocas (véase fig. 8) de Leonardo da Vinci, y comentamos que la versión de la National Gallery fue adquirida por Gavin Hamilton, tratante de arte y anticuario del siglo XVIII.

En aquella época, el Grand Tour ofrecía, a quien pudiera permitírselo, la oportunidad de adquirir artefactos y objetos culturales con vistas a incrementar su prestigio social y su estatus. Cuando regresaban a Gran Bretaña, estos turistas del arte mostraban sus colecciones en sus casas de campo, que en sí mismas eran auténticos manifiestos del poder de las élites.

La retratística asociada al Grand Tour es una forma artística por derecho propio, que alude a esta expresión del poder social y cultural. El artista italiano Pompeo Batoni (1708-1787) fue un retratista de renombre que plasmó la imagen de muchos de aquellos turistas culturales, como Francis Basset, primer barón de Dunstanville y Basset (1778, fig. 42). El cuadro muestra al futuro barón en Roma, durante el Grand Tour, con el castillo de Sant'Angelo y la basílica de San Pedro al fondo. Basset aparece rodeado por el tipo de objetos de coleccionista con los que estos turistas culturales regresaban a casa. Algunos de estos objetos son reales, otros ficticios, como el ara romana en la que se apoya el barón, una invención que el artista introduce en el retrato en beneficio de la composición.

42. Pompeo Batoni, Francis Basset, primer barón de Dunstanville y Basset, 1778

Las vicisitudes que corrió esta obra nos dan una idea de los contextos políticos en los que se enmarca la relación entre arte y poder. Batoni pintó el retrato en Roma, pero este fue incautado en 1779 por los franceses —a la sazón en guerra con Gran Bretaña— durante su envío a Inglaterra a bordo de la fragata HMS Westmorland. Los franceses lo vendieron a Carlos III de España (1716-1788) y por eso, en la actualidad, el cuadro se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

Por tanto, el arte —o su reapropiación— pueden ser reflejo o expresión del poder, como podemos comprobar en multitud de museos y galerías, cuyos

fondos en parte están formados por el botín de campañas militares, como demostración del poder y preeminencia de una nación. De hecho, la pintura de Batoni fue exhibida recientemente en una exposición de las obras requisadas a bordo del HMS Westmorland. A menudo olvidamos que las obras de arte emprenden largas singladuras, ya sea como botín cultural o como artículos comercializables, y que este tránsito también es significante del poder. Volveremos sobre este punto más adelante.

Es importante recordar que la apropiación cultural no es un fenómeno exclusivo de Occidente. Si analizamos, por ejemplo, el arte de los incas —el pueblo que dominó la Sudamérica precolombina durante los tres siglos previos a la invasión española—, veremos cómo se apropiaban del arte —y de otros conocimientos prácticos— de las tribus a las que sometían. Esto resulta manifiesto en las cerámicas decorativas y los trabajos de orfebrería en oro, cuyas formas y prácticas artísticas asimiladas se convirtieron en símbolos del derecho a gobernar.

El retrato del Grand Tour de Batoni nos ayuda a entender la potencia social y cultural de los objetos artísticos, y también de la creación y del coleccionismo de arte. Analicemos ahora con más detalle el papel de este en la creación y proyección de identidades, en especial las de quienes ocupan una posición de autoridad. Ya vimos un adelanto de este tema cuando hablamos de El señor y la señora Andrews (véase fig. 33), un retrato que no solo conmemora las nupcias de la pareja, sino que también simboliza su destacada posición social. El ejemplo que he escogido para ilustrar este tema es unaextraordinaria obra de arte formada por, nada más y nada menos, 24

lienzos individuales que giran en torno al mismo personaje: Maria de’

Medici (1575-1642), la segunda esposa de Enrique IV de Francia (1533-1610). Fue la propia Maria quien encargó el trabajo al artista Peter Paul Rubens (1577-1640) en 1621. Los cuadros, que forman lo que se denomina un “ciclo pictórico”, fueron completados en menos de dos años, y estaban destinados a decorar el interior del palacio del Luxemburgo en París (fig.

43). Todos ellos muestran acontecimientos de la vida de Maria, a excepción de tres, que son retratos de la reina con sus padres.

43. Peter Paul Rubens, Las Parcas hilando el destino de la reina, 1621-1625

Se mire por donde se mire, se trata de un ambicioso proyecto cuyo único propósito era inmortalizar la vida y hazañas de Maria de' Medici. Rubens gozaba de una pujante reputación como pintor de retratos de corte y contaba con un eficiente taller con capacidad para producir esta grandiosa serie de pinturas. Ya hemos visto con anterioridad lo útiles que resultan los contratos entre artistas y patronos para entender un cuadro, cuando analizamos las dos versiones de La Virgen de las rocas de Leonardo. En este caso, el contrato entre Rubens y la reina es sorprendentemente parco en detalles, si tenemos en cuenta la gigantesca escala del proyecto. El contrato pone el acento en una serie de pinturas del ciclo dedicadas a loar la vida de Maria, pero es mucho menos específico en lo que hace

referencia a la semblanza de su

marido. Aunque en el contrato se estipula que Rubens debía pintar todas las figuras que aparecen en los cuadros, es probable que fuese su taller el encargado de realizar los fondos y otros detalles.

Este ciclo pictórico plantea interesantes cuestiones sobre la relación entre el arte, la proyección de la identidad y el poder. Lo primero que debemos recordar es que, como mujer, Maria era un sujeto —y, de hecho, una mecenas— poco habitual para un proyecto de esta envergadura. Crear 21

cuadros sobre un único sujeto ya es difícil de por sí; a ello debemos añadir que Rubens no pudo recurrir a los habituales relatos de poder masculino, como la victoria en la batalla, las alegorías al gobierno juicioso o las alusiones al origen divino del poder del gobernante. Además, Maria no siempre fue una reina popular y su vida en la corte estuvo salpicada por el escándalo. En este ciclo, Rubens también echa mano del mundo clásico como instrumento para expresar poder y autoridad. En muchos de los cuadros, Maria aparece rodeada de los dioses y diosas de la mitología clásica, como valedores de su imagen y su reputación. En algunos de los lienzos, la reina aparece prácticamente deificada.

Las referencias al mundo clásico también pueden encontrarse en otra forma artística de expresión del poder: el retrato ecuestre. El monumental proyecto decorativo del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid nos ofrece un ejemplo comparable al ciclo pictórico dedicado a Maria de'

Medici. El proyecto fue diseñado y supervisado por el conde-duque de Olivares (1587-1645), uno de los políticos más poderosos de la corte real española del siglo XVII. Así como los cuadros de Maria de' Medici celebraban la vida de su protagonista, los retratos del Buen Retiro tenían como objetivo reafirmar la gloria de la monarquía española justo en el momento en que el Imperio entra en declive. El proyecto fue encargado a Diego Velázquez (1599-1660), pintor de corte de sólida reputación que, entre 1635 y 1636, realizó cinco retratos ecuestres: el de Felipe III (1578-1621), el de la reina Margarita (1584-1611), el de Isabel de Borbón (1603-1644), el de Felipe IV (1605-1665) y el del príncipe Baltasar Carlos (1629-1646).

Velázquez también retrató a Olivares a caballo, algo de lo más inusual, ya que los retratos ecuestres eran territorio exclusivo de la monarquía.

Irónicamente, este es quizá el más conocido de entre todos los retratos de

esta serie dedicada a la exaltación de la autoridad. Vamos a centrarnos, no obstante, en el retrato de Felipe IV, que nos ayudará a entender cómo se transmite la supremacía a través de las imágenes.

44. Diego Velázquez, Retrato ecuestre de Felipe IV, 1635-1636

El retrato ecuestre como tipología artística se remonta a la Antigüedad clásica, con ejemplos como la escultura de bronce del emperador Marco Aurelio (121-180 d. C.), erigida en 175 d. C., de más de cuatro metros de altura; esta representación del emperador a caballo era un medio muy eficaz para transmitir las nociones de poder y grandeza divina; más adelante, la técnica sería adoptada por la pintura y la escultura renacentistas. Velázquez

recurre a esta tradición largamente establecida, confiriendo a su modelo una autoridad sancionada por la Antigüedad y una impresionante altura, generada por la ilusión visual (no en vano, las

dimensiones del enorme lienzo exceden los tres metros cuadrados). Felipe aparece de perfil y sus rasgos faciales quedan parcialmente ocultos (en concreto, la mandíbula heredada de los Habsburgo). El pintor resalta la destreza del modelo como jinete, simbolizada en la pose del caballo, típica de la doma clásica, con las patas delanteras levantadas en el aire. Así, Felipe IV aparece como amo y señor, tanto de su caballo como de su reino.

La intención de Velázquez al realizar este retrato real no es otra que enfatizar el derecho del gobernante a ejercer su dominio mediante el uso de discretas referencias a tradiciones ya establecidas en la retratística de la clase dirigente y el uso de algunos ejercicios de prestidigitación pictórica. Más que una semblanza fidedigna de los modelos, el ciclo de retratos de Maria de' Médici y el del Buen Retiro nos ofrecen imágenes icónicas del poder. Rubens y Velázquez entendieron que lo más inteligente era adular al patrono, algo particularmente importante a juzgar por las palabras del retratista John Singer Sargent (1856-1925), cronista visual de las élites sociales de finales del siglo XIX:

Cada vez que pinto un retrato, pierdo a un amigo.

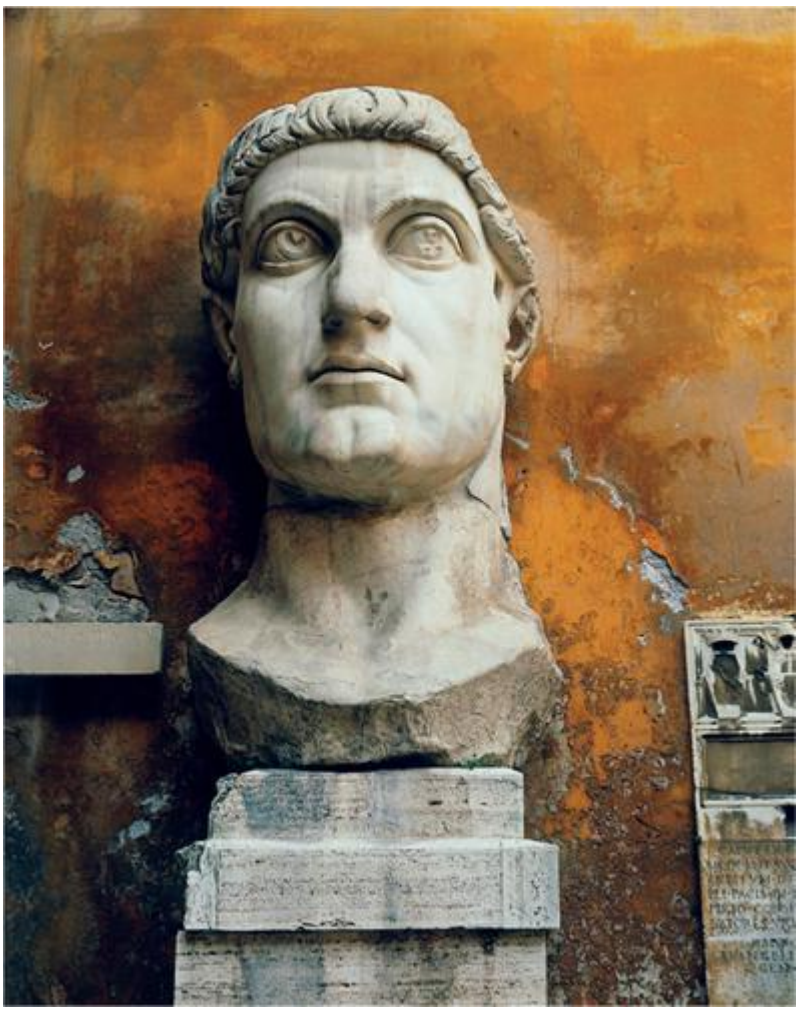
El tamaño importa

No cabe duda de que la escala de las obras producidas por Rubens y Velázquez —tanto en lo concerniente a su tamaño como a su número —

incrementaba su eficacia como indicadores de poder. No resulta sorprendente, pues, que a lo largo de los siglos encontremos ejemplos de arte propagandístico de mayor tamaño y audacia, si cabe, como las estatuas gigantes o los colosos del Antiguo Egipto, y en particular los que conmemoran el reinado del faraón Ramsés II (1303-1213 a. C.).

Tomemos como ejemplo el Coloso de Constantino (312-315 d. C., fig. 45), una gigantesca estatua del emperador romano Constantino el Grande (hacia 280-337 d. C.), situada originalmente en el ábside occidental de la basílica de Majencio, cerca del Foro Romano. En la actualidad, de esta enorme estatua —que debía de medir unos 12 metros de altura— solo se conservan fragmentos esparcidos por toda la ciudad, fragmentos que son poderosas imágenes por derecho propio —la cabeza mide 2,5 metros de altura y los pies más de 2 metros de longitud— y que fueron una importante fuente de inspiración para futuros artistas. Se suele decir que el David (1502) de Miguel Ángel, de un tamaño superior al real del modelo, está inspirado en este

Coloso —en particular, en el tratamiento naturalista de la cabeza y los brazos—, que acababa de ser descubierto en Roma. Esta colosal imagen representa al emperador sentado, o, más bien, entronizado. Técnicamente hablando, era una obra de ejecución compleja, que comprendía, por un lado, el torso —con un núcleo de ladrillo y un revestimiento de madera— y, por otro, la cabeza, las manos y las piernas, talladas en mármol blanco. El uso de materiales heterogéneos no era insólito; se cree que el torso estaba recubierto de oro para contribuir a la impresión general de grandiosidad. La cabeza está trabajada siguiendo el estilo hierático de los bustos de emperadores típico de las postrimerías del Imperio, pensado para transmitir el poder que el emperador ejercía sobre sus súbditos. Imaginemos por un instante el aspecto de esta obra una vez acabada, con sus gigantescas proporciones que subrayan la grandiosidad de la imagen del poderoso Constantino, entronizado como si de la efigie de un dios se tratara.



45. Coloso de Constantino, hacia 312-315 d. C.

En este ejemplo encontramos de nuevo el vínculo entre el arte devocional y el arte como expresión de autoridad. El Coloso de Constantino posee una calidad icónica que comunica el poder del gobernante. Como hemos visto anteriormente en este capítulo, esta es una de las características de la retratística de gobernantes y, de hecho, una de sus principales funciones; interesa menos la fidelidad de la semblanza respecto al modelo que su potencial para ratificar la autoridad. En este sentido, la retratística oficial se parece a los iconos que analizamos en el capítulo dedicado a la devoción.

Estas imágenes o iconos pueden cobrar aún más poder en caso de ser destruidos —como ha sucedido en numerosas ocasiones a lo largo del tiempo— por cuestiones políticas o religiosas. Iconoclastia, el término que

da nombre a esta acción, significa literalmente “rotura de imágenes”, y encontramos ejemplos de ella en el Antiguo Egipto, donde los rostros de las esculturas de los faraones recientemente fallecidos eran destruidos por sus sucesores, o en la Revolución Francesa, cuando los retratos de la monarquía se desfiguraban a propósito. Estas acciones iconoclastas no son solo cosa del pasado. En tiempos recientes hemos sido testigos de la destrucción de estatuas que representaban el culto al potentado, como, por ejemplo, las de Vladímir Lenin (1870-1924), situadas en lugares prominentes a lo largo y ancho de la antigua Unión Soviética. Según sostiene la ley de las consecuencias imprevistas, las imágenes del desmantelamiento de estas obras y su retirada de los pedestales sobre los que un día se erigieron son, en cierto modo, más potentes que la imagen original (fig. 46). De hecho, en tiempos de la Unión Soviética, el uso de las bellas artes para la representación de los nuevos ideales políticos no siempre fue, al parecer, del agrado de la gente de la época. Como comentaba el artista ruso Alexandr Ródchenko (1891-1956):

Decidme, francamente, ¿qué debería quedar de Lenin? ¿Una estatua de bronce, unos retratos al óleo, grabados, acuarelas, el diario de su secretario, las memorias de sus amigos? ¿O bien un archivo de fotografías del hombre trabajando y descansando, archivos de sus libros, cuadernos de notas, informes taquigrafiados, películas, discos fonográficos? No hay opción posible: el arte no tiene cabida en la vida moderna. Cada hombre moderno y culto debe declararle la guerra al arte como quien se la declara al opio.

¡Fotografiad y sed fotografiados!

46. Estatua de Lenin, Bucarest, fotografiada en 1991

Desde tiempos antiguos, la escultura y la arquitectura monumentales —entre las que destacan los arcos de triunfo romanos— se han empleado como medio de expresión del poder a través de la distancia y de los imperios. El comentario de Ródchenko, sin embargo, indica cómo las técnicas modernas de creación artística han ampliado el ámbito geográfico y formal del diálogo entre el arte y el poder. No solo las imágenes son susceptibles de producirse en serie —propiciando así su consumo generalizado—, sino que su ubicuidad está garantizada por medios electrónicos como la televisión y, más recientemente, internet.

Normalmente, tendemos a asociar el objeto de arte con el concepto de original; es decir, con el único ejemplar existente de algo. Aunque se

dan excepciones, como la de La Virgen de las rocas (véase fig. 8) o las de las diferentes versiones de una misma escultura realizadas a partir de diversos moldes —como vimos en la Figura para paisaje (véase fig. 17) de Barbara Hepworth—, no consideramos que estas versiones múltiples disminuyan el valor de la obra. Por "valor", entiendo aquí el valor de culto, no el monetario; lo que se ha dado en llamar el "aura de una obra" y esta posee, en parte, por su condición de original. Hay quien argumenta que la reproducción en serie de una obra incrementa más bien su aura. Este sería el caso, ciertamente, de la cartelería y demás imaginería visual al servicio de un objetivo político. El arte se transforma aquí en un elemento de la cultura popular y las imágenes de poder se suman a este omnipresente repertorio visual.

La repetición no es perjudicial

La ubicuidad de la cultura comercial —en la que se incluye a figuras de la política y gente famosa— llamó la atención del artista pop Andy Warhol (1928-1987), que la exploró a través de su práctica artística y la plasmó en retratos de objetos cotidianos, como las Latas de sopa Campbell (1962) o sus Cajas de Brillo (1964), unas esculturas realizadas con contrachapado de madera. Warhol cuestionaba la producción en serie mediante la ironía implícita en la transformación de los objetos de consumo en arte de primer nivel. El artista también reprodujo imágenes en serie de personajes famosos, como si se tratasen de bienes de consumo, idénticos entre sí. Cuando estas imágenes se combinan con las nuevas tecnologías, la línea que separa la fama del anonimato queda resumida así, en palabras del propio Warhol: "En el futuro, todo el mundo tendrá sus quince minutos de fama mundial".

Warhol incluyó en su obra imágenes de famosos —sobre todo, de estrellas de Hollywood—, cuya omnipresencia es garantía de su fama, en una especie de profecía autocumplida. Sobre la potencia visual y cultural de estas imágenes, Warhol opinaba:

Lo que hace grande a este país es que en Estados Unidos los consumidores más ricos compran, esencialmente, lo mismo que los más pobres. Puedes ver un anuncio de Coca-Cola en la televisión y sabes que el presidente bebe Coca-Cola, que Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piensas: "Yo también puedo beber Coca-Cola". Una Coca-Cola es una Coca-Cola, y ni todo el dinero del mundo podría comprar una Coca-Cola mejor que la que se está bebiendo ese vagabundo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas.

En un intento por alejarse de las técnicas pictóricas más tradicionales, Warhol exploró las posibilidades de la serigrafía, que le permitía transferir fotografías sobre un lienzo. De este modo, los productos y los personajes de consumo, producidos en serie, aparecen en un medio diferente a aquellos en los que solemos encontrarlos, pasando de ser imágenes efímeras a convertirse en obras de arte perdurables, en parte debido a la gravitas inherente al medio artístico. En un giro doblemente irónico, las serigrafías de Warhol se convirtieron, a su vez, en obras de arte de gran valor monetario que en la actualidad se venden por elevadas sumas. En el ejemplo que veremos a continuación, Warhol hace confluir su enfoque de la producción en serie y del poder de la fama con la expresión de la autoridad política, combinando la técnica de la serigrafía con la propaganda totalitaria para criticar el culto a la personalidad del que se rodeó el mandatario chino Mao Zedong (1893-1976).

Warhol realizó varias serigrafías de Mao, algunas de enormes dimensiones, a imitación de las fotografías realistas de esta figura política, omnipresentes en China. La consistencia visual de estas imágenes es la antítesis del individualismo que tanto despreciaba Mao. En contraste con estos retratos gigantes, Warhol decidió embadurnar la cara de Mao con colores estridentes para personalizar las obras y darles un toque más pictórico que fotográfico (fig. 47). Mediante la ironía y el uso de las posibilidades que le ofrecen el medio y la técnica, Warhol pone en cuestión y subvierte el modo en que el poder es comunicado a través de la cultura popular y los medios de masas.

47. Andy Warhol, Mao Zedong, 1972

Veamos ahora más detalladamente las estrategias utilizadas por los artistas para cuestionar o desestabilizar nuestra percepción de las relaciones de poder, y el poder que, a su vez, alcanza el artista cuando consigue de hacerlo. En De Tarzán a Rambo: una “nativa” inglesa reflexiona sobre su relación con su propia imagen/la imagen construida y sus raíces en la reconstrucción, 1987 (fig. 48), obra de Sonia Boyce, puede apreciarse la fusión de medios y técnicas de producción artística innovadores con la crítica de la cultura popular, de las percepciones y de las políticas del poder.

48. Sonia Boyce, De Tarzán a Rambo: una “nativa” inglesa reflexiona sobre su relación con su propia imagen/la imagen construida y sus raíces en la reconstrucción, 1987

Desenmarañemos este complejo título —que fue evolucionando a medida que Boyce creaba la obra— para entender mejor cómo la artista desafía las expresiones populistas de poder e identidad. En esta obra podemos apreciar un rastro autobiográfico: la artista se refiere a sí misma como una inglesa

“nativa”; siendo Boyce una mujer de color, esto cuestiona los estereotipos y prejuicios que implica el término “nativa”. Boyce aparece en unas imágenes de fotomatón que forman parte de un fotomontaje en el que podemos detectar cierta influencia de un montaje similar, aparecido en la revista

surrealista francesa La Révolution Surréaliste (núm. 12, París, 15 de diciembre de 1929). Asimismo, Boyce hace referencia a la artista surrealista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) en relación con el importante papel que desempeña el subconsciente en “la perpetuación de los estereotipos míticos”.

Boyce desarrolla la imagen partiendo de su deseo de analizar la relación entre su propia “imagen de sí misma” y la que ofrece una sociedad de etnia predominantemente caucásica a través de los medios de comunicación de masas. Es aquí donde las imágenes producidas en serie y la cultura popular

—junto con la influencia de Hollywood— entran en juego con nuestras percepciones de poder, tal y como se manifiestan, por ejemplo, en las películas Rambo o Tarzán. Estas últimas ofrecen a un público tanto blanco como negro una perspectiva exótica y estimulante de África, dominada por Tarzán, el hombre blanco nacido de padres blancos. Para Boyce, el nuevo héroe guerrero blanco,

personificado por el mestizo Rambo, simboliza —

como ocurre con Tarzán— una crisis de identidad del hombre blanco. En ambos casos, la persona de color aparece como el "otro", aquel contra quien puede construirse una imagen positiva de la identidad y el poder blancos.

Boyce llama así nuestra atención con respecto a unos medios de comunicación de masas dominados por los blancos, en los que los modelos que seguir de raza negra siempre han sido escasos, cuando no directamente negativos.

En la creación de esta obra, Boyce empleó toda una serie de medios, principalmente la fotografía, para cuestionar los efectos del poder blanco sobre la diáspora africana, cuya consecuencia inmediata fue la dispersión de la población africana por todo el planeta a causa de la esclavitud y la colonización. Boyce prosigue examinando cómo se construyen visualmente las identidades y los estereotipos de la gente de color y de qué modo estas imágenes son consumidas por el espectador. Estas fuerzas sociales y culturales que subyacen a la construcción de las identidades negras son complejas y están entrecruzadas. Boyce deseaba que, en particular, la gente de color fuese capaz de reconocerlas y enfrentarse a ellas: Pensaba en el público y en los diferentes caminos por los que personas diferentes llegarían a la obra. No he oído a ninguna persona de color

comentarla, principalmente porque la pieza no la ha […] visto mucha gente

[…]. No sé cómo respondería otra persona de color al ver todas estas conexiones reunidas en una sola obra […], creo que podría resultar bastante doloroso.

A Boyce le entusiasma que el público o el espectador participen en la obra para comprender mejor lo que intenta decir:

Cuando intentaba explicarla, tuve que hacer un diagrama para mi propia referencia, casi como un mapa de las diversas conexiones que estaba intentando realizar. En cierto modo, es difícil saber cuántas de estas conexiones se manifiestan en una pieza.

Al tomar como fuente los cómics, Boyce espera arrojar luz sobre el modo en que la cultura popular ha contribuido, a lo largo de los tiempos, al proceso de identificación de la gente de color consigo misma, a pesar de que esa misma cultura suele ir dirigida a un público blanco. Si al espectador blanco se le ofrece como modelo que seguir

un héroe blanco masculino, al espectador negro, por el contrario, se le ofrece un grupo de “nativos” anónimos que habitan la jungla y practican ritos paganos, siniestros y bárbaros, que muy probablemente incluyen el sacrificio humano. Tanto la artista como su obra desafían la construcción de mitos a partir de la realidad y, al hacerlo, ponen en cuestión unas relaciones de poder que, por lo demás, se consideran normativas.

Conmovidos por el arte / arte que conmueve En la obra del artista chino Ai Weiwei (1957) se conjugan algunas de las líneas que atraviesan nuestros debates sobre el arte y el poder. Me gustaría

retomar aquí las cuestiones sobre la apropiación cultural y la expresión de la autoridad planteadas al inicio de este capítulo. Entre 1981 y 1993, Ai Weiwei vivió en Estados Unidos, donde recibió la influencia del arte conceptual de Marcel Duchamp (1887-1968), Andy Warhol y Jasper Johns (1930). Ai Weiwei es también un fotógrafo entusiasta y ha producido, entre otras obras, una colección de imágenes conocida como Fotografías de Nueva York. En este capítulo nos interesa la reinterpretación que hace de Círculo de animales / cabezas del zodiaco (2010, fig. 49), doce cabezas de animales en bronce que representan el tradicional zodiaco chino y que fue su primer gran proyecto escultórico público. Los modelos en que se inspiran estas cabezas son las esculturas que en su momento conformaban la clepsidra del Yuánmíng Yuán, en el retiro imperial de Pekín. Este reloj de agua fue diseñado en el siglo XVIII por dos misioneros jesuitas europeos en la corte del emperador Quianlong, de la dinastía Qing. Las doce cabezas formaban parte, originalmente, de la clepsidra situada en los espléndidos jardines de estilo europeo del antiguo palacio de verano.

49. Ai Weiwei, Círculo de animales / Cabezas del zodiaco, 2010?

En 1860, las tropas francesas y británicas saquearon el Yuánmíng Yuán, llevándose consigo las cabezas, como una metáfora del poder de la China imperial frente a la Europa constructora de imperios. La obra de Ai Weiwei centra nuestra atención en cuestiones de apropiación y reapropiación cultural, y analiza el estatus de las obras originales en relación con sus duplicados o copias. El artista reinterpreta estos objetos y los reproduce a gran escala, lo que nos remite nuevamente a otro de los temas clave de este capítulo.

Círculo de animales / cabezas del zodiaco fue la pieza principal de una exposición itinerante que se inauguró en Nueva York en mayo de 2011 y que

itineró durante varios años por todo el mundo, recordándonos así la condición peripatética del arte. Ai Weiwei es un crítico severo de su país natal, China, y del poderoso régimen comunista que, a pesar de haberse incorporado recientemente al capitalismo, continúa ejerciendo la censura contra la creatividad. Concluiremos con un comentario del propio artista sobre el tema del arte y el poder, en el que se hace eco de las palabras de Tinguely que mencionábamos al comenzar este capítulo: En una sociedad que restringe las libertades individuales y viola los derechos humanos, cualquier cosa que se tenga por creativa o independiente no es más que un engaño. En una sociedad totalitaria es imposible crear nada con pasión e imaginación.

Sexo

La obra de

esta mujer es

excepcional;

lástima que no

sea un hombre.

Édouard Manet (1832–1883) acerca de Berthe Morisot

Sexo

En este capítulo vamos a reflexionar sobre los dos principales tipos de intersecciones que se producen entre el arte y el sexo. Si por sexo entendemos género, deberemos explorar cómo este se representa y cómo el género del artista influye en su obra y en la percepción del creador y de su praxis por parte del espectador. Veremos también la representación del sexo entendido como acto sexual y el arte como pornografía. Nuestro punto de partida es la representación artística de los dos sexos. En el arte occidental, el estudio del natural ha sido la técnica predominante en la representación del cuerpo humano, como puede apreciarse en el arte de la Antigüedad grecorromana y a partir del Renacimiento. Ya hemos visto algunos ejemplos en este libro, como por ejemplo el niño Jesús en La Virgen de las rocas de Leonardo (véase fig. 8) o el San Mateo de Caravaggio (véase fig. 39). En esta época, el dibujo del natural se convirtió —junto con el conocimiento en profundidad de los materiales y las técnicas— en uno de los pilares de la formación del artista. El estudio del cuerpo humano y la ilustración precisa de la anatomía pasaron a ser el estándar de evaluación de la maestría artística. Como señalaba Vasari:

El mejor método consiste en dibujar a hombres y mujeres desnudos para fijar así en la memoria, a través de la práctica constante, los músculos del torso, la espalda, las piernas, los brazos y las rodillas, con sus correspondientes huesos, ocultos a la vista.

Pese a la apariencia igualitaria del comentario de Vasari, la representación de cada uno de los sexos en el arte ha sido más bien dispar. Para comprobarlo, comenzaremos por examinar los conceptos visuales de la desnudez y del desnudo en el arte. Resulta útil diferenciar ambos conceptos para comprender cómo afectan a nuestra percepción y comprensión del arte.

Generalmente, cuando se menciona el término “desnudo” tendemos a

evocar imágenes del cuerpo femenino, que desde el Renacimiento se ha presentado artísticamente como objeto del deseo masculino. Podemos observar este fenómeno en la obra del artista veneciano del siglo XVI Tiziano (1485-1576), quien produjo multitud de pinturas que podríamos calificar como sensuales o eróticas, o simplemente como "porno blando". En estas imágenes, a pesar de que las mujeres aparecen desvestidas, no podemos hablar de desnudez, ya que se trata de figuras míticas, de otro mundo, alejadas de lo cotidiano. Para los artistas venideros, algunas de estas representaciones de Tiziano se convirtieron en estándares de referencia a la hora de representar el desnudo femenino. De entre ellas, he escogido como ejemplo la obra Dánae, también conocido como Dánae recibiendo la lluvia de oro (fig. 50). Existen al menos cinco versiones de esta serie de cuadros, todos pintados entre 1553 y 1556. En ellos podemos ver, nuevamente, la influencia el mundo clásico —y, de hecho, de las historias de Ovidio— en el arte de Occidente. Temiendo el cumplimiento de una profecía que anuncia su muerte a manos del primogénito de su hija Dánae, el rey Acrisio la encierra en una mazmorra para cerciorarse de que su castidad permanece intacta, a pesar de lo cual Zeus se enamora de ella y desciende del monte Olimpo en una de sus múltiples guisas, apareciéndose ante Dánae en forma de lluvia de oro y seduciéndola. En esta fascinante historia se conjugan la castidad, la lujuria, la seducción y una profecía que se cumple cuando Perseo, el hijo nacido del encuentro entre Dánae y Zeus, mata a su abuelo.

50. Tiziano, Dánae recibiendo la lluvia de oro, 1553-1554

Tiziano pintó varias versiones de esta historia, algunas de las cuales fueron encargadas por Felipe II de España (1527-1598). Los detalles y la calidad de la ejecución difieren según la versión y dependen del grado de participación de los artistas del taller del maestro. En todas ellas, sin embargo, Dánae aparece como una voluptuosa figura reclinada, con las piernas abiertas, la izquierda ligeramente arqueada. La postura elegida por Tiziano para representar el desnudo femenino se convertiría en la norma del arte occidental durante siglos. El desnudo femenino reclinado, ya se trate de esta imagen de Dánae o de cualquier otra ninfa o diosa de la mitología —o, incluso, de alguna cortesana, como la que aparece representada en La Venus de Urbino (1538)— se convirtió en la pose estándar de este tipo de arte

erótico. Las múltiples versiones de la escena de Dánae causaron sensación entre los contemporáneos de Tiziano. Conocemos, por ejemplo, la opinión de Miguel Ángel al respecto, recogida por Vasari: Soy consciente de que si este hombre fuese auxiliado por el arte como lo es por la naturaleza, no habría mortal que pudiera superarlo. Posee un espíritu noble, pero carece de conocimientos de dibujo, y ni corrige ni intenta mejorar sus imitaciones de la vida, cuyas bellas maneras están llenas de encanto y verdad. Cierto es que, no habiendo estudiado las obras excelsas de los antiguos, los venecianos no saben cómo mejorar o conferir gracia y perfección a sus modelos, que nunca son perfectos en todas sus partes. Los modernos, en general, nunca pueden alcanzar la perfección por sus propios recursos, y están obligados a copiar literalmente el objeto que tienen ante sus ojos, sin saber cómo debería ser.

Los comentarios de Miguel Ángel demuestran, sin ningún género de duda, la admiración que sus contemporáneos profesaban a Tiziano, pero también apuntan a otros dos temas importantes. En primer lugar, la diferenciación que se hacía durante el Renacimiento entre el dibujo (disegno) y el color.

Los pintores venecianos eran más conocidos por el modelado en color que por su habilidad como dibujantes, como señala Miguel Ángel cuando habla de Tiziano. Esto nos lleva a un segundo punto relevante para este capítulo: el dibujo era considerado una habilidad privilegiada que constituía la base de la tradición académica del arte, en la que los estudios del natural y el estudio del arte clásico eran aspectos esenciales del aprendizaje y la praxis artísticos.

Esto también se aplicaba a la representación del desnudo, y es aquí donde encontramos discordancias entre el cuerpo masculino y el femenino.

En tiempos de las antiguas Grecia y Roma, el desnudo masculino se consideraba el summum de la perfección. Buena muestra de ello es el Apolo Belvedere, cuyo rostro y proporciones representan la idealización de la forma humana, basada en la imagen divina (véase fig. 2). Esta tradición se prolongó hasta el Renacimiento, durante el cual Cennino Cennini recomendaba lo siguiente a los artistas en su Libro del arte:

Tomad nota de que, antes de seguir adelante, os daré la proporción exacta de un hombre. No así de la mujer, ya que esta no guarda proporción alguna.

Así pues, el cuerpo femenino no contaba con el favor del que disfrutaba su equivalente masculino, más estructurado y musculoso, pese a lo cual las esculturas clásicas de diosas también influyeron en el arte a partir del Renacimiento. La figura prototípica de la llamada Venus púdica —en que la diosa se cubre recatadamente con las manos — se convirtió en una pose convencional para el desnudo femenino, ya fuese de pie o reclinado. La combinación entre la naturaleza y la Antigüedad quedó arraigada en la teoría y la práctica del arte; se consideraba que los artistas de la Antigüedad y del Renacimiento habían fijado la síntesis ideal del cuerpo humano sin ceder a distracciones derivadas de las características individuales del modelo.

Vicio y virtud

Según el anticuario alemán del siglo XVIII Johann Winckelmann (1717-1768), el ideal de belleza de las estatuas griegas solo podía ser encarnado por el desnudo masculino. El minucioso estudio que Winckelmann realizó de las antigüedades romanas le permitió determinar que las esculturas de la época eran, de hecho, copias del arte griego, como se puede deducir de los materiales utilizados; así, los griegos trabajaban habitualmente con bronce, mientras que los romanos copiaban estas obras en mármol. Como descubrimos en el capítulo dedicado a los materiales, las diferentes cualidades de estos influyen en la obra resultante. En el Apolo Belvedere, por ejemplo, el tronco del árbol es un elemento necesario para la composición, ya que sirve de apoyo al peso del mármol; una obra hecha en bronce no hubiese necesitado del árbol, gracias a la resistencia a la tracción del metal. En su tratado Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura (1755), Winckelmann afirmaba que “la única manera

de ser grandes e inimitables, si ello fuera posible, es la imitación de los griegos”. Aunque pueda parecer lo contrario, Winckelmann no

aboga por la copia servil: “lo que se imita, si se maneja razonablemente, puede asumir una naturaleza diferente y transformarse en algo propio”. Los artistas neoclásicos intentaron revivir no solo las formas, sino también el espíritu de las antiguas Grecia y Roma, y para ello eligieron, en multitud de ocasiones, el cuerpo masculino. Ciertamente, el concepto y la palabra “héroe” tienen su origen en la Grecia antigua, y la representación visual de un dios mitológico o de un mortal que trasciende su condición humana puede convertirse en un exemplum virtutis —una alegoría moral o ejemplo de virtud— y en la encarnación de un ideal. La admiración por el arte y la cultura clásicos son fundamentales para la pintura academicista, cuyos estudiantes se formaban en las escuelas y academias oficiales que predominaban en la Europa del siglo XVIII. En Francia, por ejemplo, los estudiantes acudían a la Académie Royale y, más adelante, a la Académie des Beaux-Arts, donde trabajaban a partir de dibujos, grabados, esculturas y modelos (masculinos) del natural.

Ya hemos visto cuál era el resultado de este tipo de enfoque y formación en el pintor francés del siglo XVIII Jacques-Louis David y en su Juramento de los Horacios (véase fig. 35), donde el ideal heroico de los Horacios se expresa a través de su perfección física, o, al menos, eso debía percibir el público. Aunque las figuras no aparecen desnudas, resulta evidente que David adquirió sus conocimientos de anatomía tanto de los antiguos griegos como de modelos reales. El estudio de los artistas clásicos era, sin lugar a duda, uno de los pilares del arte académico. Joshua Reynolds (1723-1792), primer presidente de la Royal Academy of Arts de Londres, confirmaba así la influencia combinada que la naturaleza y el arte del pasado ejercían en la institución:

Un pintor no solo debe, necesariamente, imitar las obras de la naturaleza

[…], sino también las obras de otros pintores. Si bien esto puede parecer humillante, no por ello es menos cierto que ningún hombre puede ser artista, aunque presuma de ello, si no es en estos términos.

Esta opinión no es exclusiva del siglo XVIII. Cézanne, uno de los más importantes pintores posimpresionistas, también opinaba lo siguiente, aunque con un matiz ligeramente diferente:

El Louvre es un buen libro de referencia, pero debe ser tan solo un intermediario. El ingente y verdadero estudio que debemos emprender es el del cuadro de la naturaleza en toda su diversidad.

Cuerpos celestiales

El desnudo masculino también ha desempeñado un importante papel en el arte cristiano. A partir del siglo XV, la desnudez fue progresivamente aceptada en la representación de escenas como el martirio de Cristo o el de san Sebastián. El martirio de san Sebastián (1475, fig. 51) de Antonio y Piero del Pollaiuolo, muestra este interés por combinar la minuciosidad en la representación anatómica con la imaginería religiosa. En esta obra, san Sebastián aparece prácticamente desnudo, atado a un poste, mientras le disparan flechas. El interés de los hermanos Pollaiuolo por el desnudo también resulta evidente en las figuras de los seis arqueros, representados en tres poses distintas, cada una con una orientación ligeramente distinta.

Gracias a los dibujos que se han conservado, sabemos que estas figuras fueron tomadas del natural. Este modo de representación, en que el sexo del sujeto aparece cubierto por un paño estratégicamente colocado, fue incentivada por los teólogos católicos que abogaban por la unión de lo espiritual y lo sensorial, enfatizada por la desnudez del sujeto.

51. Pollaiuolo, El martirio de san Sebastián, 1475

La compleja relación entre la representación del cuerpo masculino y la del femenino también se da fuera del ámbito del arte cristiano. En el capítulo dedicado a la devoción vimos las diferentes formas de plasmar al ser divino en su estado corpóreo en función de la creencia religiosa. El hinduismo, por ejemplo, sostiene que el Absoluto no tiene forma y que existe más allá del tiempo; por tanto, no puede ser representado visualmente. Sin embargo, para auxilio del creyente, se puede aludir a este Absoluto mediante la trinidad masculina (trimurti), compuesta por Brahma, Visnú y Shiva, así como su complemento, la gran diosa Devi, que personifica los aspectos femeninos de la espiritualidad. Las convenciones que rigen la representación de estas deidades, recogidas en los textos religiosos, son estrictas; así, por ejemplo,

los dioses masculinos solo pueden tener pelo en la cabeza, las cejas y las pestañas. Su aspecto ha de ser imponente y deben representarse adornados con lujosas alhajas.

Estas reglas también rigen la representación de las figuras femeninas, ya sean deidades o mortales; la normativa gira en torno a la forma física, cuyo baremo se establece siempre en función de sus homólogos masculinos. Así, por ejemplo, se estipula que la altura de la mujer no debe sobrepasar el hombro del personaje masculino que aparezca en la imagen. Asimismo, se pone énfasis en los aspectos reproductivos del cuerpo femenino: la cintura ha de ser más estrecha que la del hombre, y se deben acentuar las caderas.

De nuevo, la figura femenina aparece como secundaria en tanto que definida según el cuerpo masculino.

Desnudo o desvestido

Edgar Degas aludió brevemente a una cuestión fundamental sobre nuestro papel como espectadores de imágenes en las que el cuerpo humano, masculino o femenino, aparece desvestido.

Hasta ahora, el desnudo siempre se ha representado en una pose determinada, lo que presupone la existencia de un espectador. Mis mujeres, sin embargo, son criaturas sencillas y honestas, a quienes nada preocupa más allá de sus ocupaciones físicas […]; es como si las observásemos a través del ojo de la cerradura.

Si, según Degas, somos ese espectador que, voluntaria o involuntariamente, contempla la escena, ¿deberíamos sentirnos cohibidos? Y, de no ser así, ¿qué

mecanismos utiliza el artista para legitimar su temática y evitar que nos sintamos como un voyeur mirando furtivamente a través de la cerradura?

Vamos a analizar este asunto con detalle en nuestro siguiente ejemplo, una figura femenina reclinada que nos plantea la siguiente cuestión: ¿en qué momento un desnudo se convierte en una figura desvestida? Édouard Manet fue uno de los primeros pintores que rechazó la tradición académica clásica, dedicándose a pintar el mundo que le rodeaba tal como lo percibía. Sus temas y las técnicas que empleaba para representarlos hicieron de Manet uno de los pioneros en la plasmación pictórica de la vida moderna.

Su Olympia (1863, fig. 52) causó revuelo cuando se expuso en el

Salón de París en 1865. El escándalo no fue debido a que el cuadro representase un desnudo femenino reclinado, un tema de larga tradición; el público más bien se quedó atónito ante una obra que dejaba ver a las claras cuál era su propósito; era como si el género del desnudo en el arte hubiese sido desnudado para mostrar su auténtica finalidad. La protagonista está desnuda, no solo metafórica, sino también físicamente. Siguiendo la tradición tizianesca, vemos a Olympia tumbada en la cama, pero, a diferencia de Dánae, Olympia nos mira, interceptando a su vez nuestra mirada, de manera casi desafiante. El contraste entre ambas protagonistas femeninas es aún más flagrante porque resulta evidente que Olympia no es una princesa mítica —

seducida mientras se halla encarcelada por su padre para salvaguardar su castidad—, sino una prostituta; la orquídea prendida en el cabello, las joyas que la adornan y su propio nombre son las pistas que nos indican su profesión. Olympia deja caer el manto de respetabilidad que le otorgaba la alusión al mundo clásico y desafía el canon académico con su desnudez. La técnica pictórica de Manet también desafía la tradición establecida, con sus amplias y veloces pinceladas que dan lugar a enormes áreas de color compacto, similares a los bloques de color previos al modelado con los que se preparaba una pintura al óleo, como ya hemos visto anteriormente. La sensación de "realidad" se subraya por medio de la rigurosa iluminación, que acentúa la "crudeza" de la imagen de Olympia y, en particular, el tono amarillento de su carne, alejado de los idealizados desnudos de piel alabastrina.

52. Édouard Manet, Olympia, 1863

Este cuadro, además, tiene un matiz inesperadamente irónico. Sabemos que la mujer tumbada en la cama es Victorine Meurent (1844-1927), la modelo favorita de Manet, que también trabajó para otros artistas, como Thomas Couture (1815-1879), Edgar Degas y Alfred Stevens (1823-1906). Meurent fue artista por derecho propio, llegando a exponer hasta en seis ocasiones en el Salón de París; de hecho, en 1876 sus obras fueron seleccionadas por el jurado para ser expuestas mientras Manet veía las suyas rechazadas. A diferencia de este, Meurent adoptó en sus cuadros la tradición academicista; la pintura que presentó a concurso en la Académie des Beaux-Arts en 1879

se expuso en la misma sala que la presentada por Manet.

El ejemplo de Meurent —modelo, musa y artista— nos lleva a reflexionar sobre el género del artista y su influencia en nuestra percepción del arte. Mi propósito no es tanto incorporar a artistas mujeres en el canon del arte, sino centrarme en ellas en tanto que artistas. A ese respecto, esta afirmación de Degas no me parece un mero apunte, sino una provocación en toda regla: Me resulta inadmisible que esa mujer [Mary Cassat] dibuje tan bien.

Tal vez Artemisia Gentileschi (1593-1656), una destacada artista que desarrolló su obra en la Italia del siglo XVII, pueda ofrecer a Degas una réplica pertinente. El 13 de noviembre de 1649, Gentileschi

escribía a su mecenas, Antonio Ruffo, lo que sigue:

Mi ilustrísima señoría, os mostraré lo que una mujer es capaz de hacer. [Los clientes] se dirigen a una mujer de mi talento para pedirme que cambie los temas de mi pintura, cuando nunca nadie halló en mis cuadros repetición alguna de la invención, ni siquiera en la forma de una mano.

Gentileschi era tan solo una de las numerosas artistas de la Italia de la época, cuya praxis parecía estar limitada por problemas que jamás le hubiesen sobrevenido a un hombre.

He hecho voto solemne de no enviar jamás mis dibujos porque la gente me engaña. Justo hoy he sabido que […], habiendo hecho un dibujo de las almas del Purgatorio para el obispo de Santa Ágata, este, a fin de gastar menos, ha encargado la obra a otro pintor, usando para ello mi trabajo. Si fuese hombre, es inimaginable que esto hubiese sucedido.

Como ejemplo de la obra de Gentileschi, he escogido Judit decapitando a Holofernes (fig. 53), de la que existen dos versiones. La primera fue completada entre 1611 y 1612 y la segunda alrededor de 1620. El cuadro representa una escena apócrifa del Antiguo Testamento que narra la liberación de Israel del sometimiento del general asirio Holofernes.

Gentileschi escogió el momento en que Judit y su sirvienta decapitan al general, aprovechando el profundo sueño en que este se halla sumido a causa de la embriaguez. La obra de Gentileschi presenta paralelismos con la de su contemporáneo Caravaggio en el realismo de la representación, ciertamente impactante, y en el uso de luces y sombras para realzar el efecto dramático.

En el contexto de este capítulo, no me atrevería a decir que la obra de Gentileschi está influida por Caravaggio, sino más bien que forma parte de un compendio de obras del siglo XVII que comparten intereses comunes con la de este. El cuadro de Gentileschi es de un realismo notable, que se expresa en el acto de violencia física que ambas mujeres están perpetrando. El forcejeo de Judit, puñal en mano, con Holofernes —mientras este extiende el brazo buscando ayuda en un vano intento por sobrevivir— nos muestra ese realismo en toda su gloria. La artista se incluyó a sí misma en la obra; el rostro de Judit es un autorretrato de Gentileschi. Este elemento biográfico tiene su réplica en la figura de Holofernes, un retrato de Agostino Tassi (1566-1644), a la sazón mentor de Artemisia, que fue juzgado y

condenado por violarla en una causa que, según parece, resultó más traumática para la víctima que para el autor del delito. Es posible que Gentileschi canalizara parte de su ira contra Tassi en este cuadro; esta imbricación entre la práctica artística y la historia personal encuentra eco en estas palabras de Georgia O'Keeffe:

53. Artemisa Gentileschi, Judit decapitando a Holofernes, hacia 1620

Tengo que recurrir a los hombres como inspiración para mi pintura porque el pasado nos ha dejado una herencia muy escasa de obras realizadas por mujeres que hayan influido en la vida […]. Antes de aplicar el pincel sobre el lienzo, me pregunto: ¿es esto mío? ¿Es esto inherente a mí misma? ¿O

está influido por una idea o por la fotografía de una idea que he tomado de algún hombre?

A diferencia de Dánae y de Olympia, Judit (de Gentileschi) no es un objeto pasivo ni una profesional. En la praxis de Gentileschi se intuyen los

complejos caminos de la interacción entre arte y sexo, así como el amplio abanico de medios utilizados por la artista para explorarlos.

Los detalles biográficos y la crítica a las políticas sexuales también aparecen en la obra de Sarah Lucas. Su obra Pauline Bunny (fig. 54) formaba parte, originalmente, de una instalación/exposición titulada Bunny Gets Snookered (1997), compuesta de ocho figuras similares, colocadas encima y alrededor de una mesa de billar en la galería de arte londinense Sadie Coles HQ. En la obra, Lucas hace referencia a la chica conejito como objeto de placer masculino y al juego del billar, practicado predominantemente por individuos de clase trabajadora. A través de esta referencia al billar, Lucas hace alusión al entorno donde creció y se educó.

Cada figura de la obra está realizada con un par de medias de distintos colores, que corresponden a los de las bolas de billar. Las medias están rellenas de fibra para acolchar, dando así forma a las "chicas conejito", imagen de la femineidad condescendiente. Pauline está hecha con unas medias negras —color que corresponde a la bola de más alto valor sobre la mesa— y es la única "conejita" con nombre propio. Sus medias negras también confieren a Pauline el papel de seductora, un papel que, en este caso, carece de poder, como indica la pasividad de su cuerpo flácido de miembros colgantes, como de muñeco de peluche. Para subrayar su carácter sumiso, Pauline aparece sujeta a una silla de oficina.

Con esta obra, Lucas desafía los estereotipos de género, tanto en el modo de plasmar el tema como en el título escogido, que no solo juega con las palabras, sino también con nuestras ideas preconcebidas. Allá donde esperábamos encontrar la lasciva imagen sexual de una "chica conejito", nos encontramos con un cuerpo flácido y una cabeza literalmente vacía, como respuesta jocosa a las expectativas del público. Pauline Bunny no es la mítica Dánae que aleja su mirada del espectador, ni la Olympia que lo mira fijamente, sino que denota un tipo de femineidad completamente diferente.

No cabe duda de que es un objeto sexual, pero su proceso de cosificación resulta cómico y un tanto absurdo; Pauline Bunny no es un seductor objeto de deseo. Su linaje artístico está más bien relacionado con el uso de muñecas para representar a la mujer y/o la femineidad. Este modo de representación desempeña un destacado papel en la obra del artista surrealista Hans Bellmer (1902-1975), que creaba muñecas a las que luego fotografiaba para enfatizar

la sexualidad de las chicas jóvenes y que, como cabe esperar, fueron objeto de una gran polémica.

54. Sarah Lucas, Pauline Bunny, 1997

El uso de muñecas o maniquíes adquiere un nuevo significado en la obra de Cindy Sherman (1954). En su serie fotográfica titulada Sexo (1989), unos maniquíes sanitarios aparecen como si hubieran sido sorprendidos en flagrante delito. Sherman ya había trabajado con prótesis de diferentes partes del cuerpo en su serie Centerfold (1981), referencia a los estereotipos femeninos en los medios visuales. Sobre esta serie, Sherman comentaba:

Quería que un hombre abriese la revista para echarle un vistazo, esperando encontrar una imagen lasciva, y que se sintiese como un

violador en potencia, mientras contemplaba a esa mujer que bien podría ser una víctima.

En aquella época, no pensaba en ellas como víctimas […], aunque supongo que […] intentaba hacer que alguien se sintiera mal por tener ciertas expectativas.

En la obra de Gentileschi, Lucas y Sherman vemos cómo tratan las mujeres artistas el tema de la cosificación de la mujer ante el público masculino, y cómo este tema se integra en sus propias obras de maneras variadas. Si retomamos la obra de Carolee Schneeman, veremos que una de las fotografías de la serie Ojo cuerpo es una referencia directa al desnudo femenino reclinado (véase fig. 21). En este ejemplo, el objeto es la propia artista, que quería que su cuerpo

se combinase con la obra, como material integral de la misma, para añadir una nueva dimensión a la construcción […]. Así, soy al mismo tiempo imagen y creadora de imágenes. El cuerpo conserva su cualidad erótica —es sexual, deseado y deseador—, pero también adquiere una faceta votiva: marcado, sobrescrito con textos hechos de trazos y gestos, descubiertos por mi voluntad creativa femenina.

Vamos a la cama

La obra Mi cama (1998) de Tracey Emin causó gran revuelo y atrajo la atención de la prensa cuando, en 1999, se exhibió en la exposición del Premio Turner en la Tate Britain. La obra está formada por la cama de la artista y unos cuantos objetos de dormitorio. Emin presentó la cama tal cual,

después de pasar varios días en ella, aquejada de depresión, para contarnos la historia de este momento de su vida mediante objetos reales que incorpora a su narrativa. Las sábanas tenían manchas de fluidos corporales y en el suelo aparecían objetos cotidianos provenientes del dormitorio de la artista —

como unas zapatillas de andar por casa—, pero también otros que hacían referencia a encuentros sexuales y funciones fisiológicas, como condones usados y un par de bragas con manchas menstruales. La exhibición de estas funciones corporales y las referencias a las relaciones sexuales provocaron la indignación del público, que al parecer prefiere que se haga referencia al acto sexual mediante una lluvia de oro que cae sobre Dánae, y que las camas aparezcan limpias y recién hechas, como el lecho —o más bien, el lugar de trabajo— de Olympia.

Para Emin, Mi cama es una pieza derivada de Todos aquellos con quienes he dormido 1963-1995 (1995, véase fig. 26), a la que ella se refería como “mi tienda” o “la tienda”. Esta obra consistía en una tienda de campaña, decorada con collages correspondientes a los nombres de las 102 personas con quienes Emin había dormido hasta el momento de la creación de la obra. Como cabría esperar, el título de la obra se malinterpreta a menudo como un eufemismo de la artista para referirse a sus parejas sexuales, aunque, de hecho, su significado es más sutil. La lista de nombres incluye a familiares, amigos, compañeros de borrachera, amantes e incluso dos fetos, que aparecen numerados. Tiene, por tanto, un carácter mucho más doméstico, y nos permite entrever escenas de la vida de la artista, que simplemente enumera a aquellas personas con quienes compartió su cama, y entre las que se cuenta su abuela. Este detalle nos da otra dimensión sobre nuestra percepción de la relación entre el arte y el sexo.

Estas obras no son, ni mucho menos, una novedad en el mundo del arte. A lo largo y ancho de la geografía y la historia, encontramos representaciones del acto sexual en multitud de medios, desde la decoración escultórica de los templos hindúes y las ilustraciones del Kama Sutra (400 a. C.-200 d. C.), hasta las fotografías homoeróticas de Robert Mapplethorpe (1946-1989). De hecho, Mapplethorpe nos devuelve al inicio de este capítulo con su celebración del desnudo masculino, en el que descubrimos un mundo totalmente diferente al de la belleza ideal tan admirada por Winckelmann.

Los hombres de los escalafones sociales más elevados de la sociedad griega antigua participaban en unos banquetes denominados symposia que se celebraban en los aposentos masculinos de las residencias privadas; en ellos, los invitados se reclinaban cómodamente en una especie de sofás llamados klinai. Estos symposia aparecen descritos en textos antiguos de autores como Platón y Jenofonte, e ilustrados en varios tipos de vasijas griegas. En estas celebraciones se ponía el acento en los placeres intelectuales y sibaríticos, y para acompañarlos se ingería gran cantidad de alcohol.

Como sucedía con sus seguidores neoclásicos, los griegos antiguos eran grandes admiradores de la belleza masculina, y no era infrecuente que los hombres solteros mantuvieran relaciones tanto homosexuales como heterosexuales. Las únicas mujeres a quienes se permitía asistir a los symposia eran las prostitutas (o hetairas), que suelen aparecer desnudas en las escenas donde se plasman estos banquetes. Los diversos tipos de actividades sexuales que se practicaban en ellos formaron la base de muchas de las imágenes que aparecen en las vasijas griegas, junto con las que documentan las

consecuencias del exceso de alcohol, como por ejemplo el vómito. Las funciones corporales, bien sexuales o de otra naturaleza, de los antiguos griegos parecen estar protegidas por el manto de la respetabilidad clásica.

La obra del pintor de Euaion, que data de mediados del sig-lo V a. C., es un ejemplo típico de las vasijas decoradas con imágenes de symposia. El estilo es conocido como “pintura ática de figuras rojas”, ya que se utilizaba como base una arcilla ateniense de color rojizo sobre la cual se aplicaban líneas negras para resaltar los diferentes detalles anatómicos. Este kílix, o copa baja (fig. 55), muestra a un muchacho sirviendo vino en un simposio. Vemos a varios hombres recostados en klinai y al muchacho sosteniendo un kílix en su mano derecha y una jarra de vino, o enócoe, en la izquierda. El estilo de figuras rojas permite al pintor delinear la anatomía de las tres figuras masculinas —que aparecen parcialmente vestidas o directamente desnudas

— y plasmar las incitantes miradas que intercambian el joven sirviente y el hombre al que está sirviendo vino.

55. Pintor de Euiaon, kílix, hacia 460-450 a. C.

La última palabra

En cierto modo, en la representación de estos symposia está la esencia de uno de los temas principales de este libro: el modo en que

percibimos el arte viene determinado por la cultura. En este volumen nos hemos centrado en el punto de vista de la cultura occidental y en sus obras de arte provenientes de un amplio espectro temporal, como las vasijas griegas con imágenes de symposia, que son, al mismo tiempo, objeto de veneración en tanto que formas artísticas del pasado clásico de Occidente y representaciones de

excesos sibaríticos y actos sexuales explícitos. Esta doble faceta no es exclusiva de las imágenes que representan escenas sexuales. En el Juramento de los Horacios de David (véase fig. 35), vimos como el asesinato de miembros de la propia familia puede considerarse tanto ejemplo de virtud como acto de devoción hacia el Estado, por encima de cualquier otra cosa.

De manera similar, la tipología del retrato clásico puede utilizarse como expresión de poder, como pudimos observar en el retrato ecuestre de Felipe IV de España realizado por Velázquez (véase fig. 44).

En este libro hemos analizado principalmente ejemplos provenientes del arte occidental, explorando similitudes y contrastes con objetos artísticos de todo el planeta. Comenzábamos nuestro viaje en una caverna, intentando averiguar qué podían explicarnos sobre el arte y sobre nuestra manera de percibirlo unos pigmentos y unas incisiones en la roca. Lascaux (véase fig.

5) no solo nos dio pie a hablar de los materiales, sino también a examinar cómo operan las imágenes como expresiones de devoción, pensamiento y poder. El tema del sexo, por descontado, también se planteaba en Lascaux, cuando especulábamos sobre los papeles de género del señor y la señora de las cavernas, y nos preguntábamos cuál de ellos era de verdad el creador de las imágenes. Mi propósito al empezar este tratado con ese ejemplo en concreto era plantear una serie de cuestiones que desafiaran nuestras ideas preconcebidas sobre el arte y nos guiaran hacia nuevas maneras de contemplarlo. Para estimular y enriquecer el debate, he sumado a mi punto de vista personal opiniones y comentarios de los propios artistas; creo, no obstante, que la última palabra os corresponde a vosotros, queridos lectores.

Agradecimientos

Este libro es el resultado de muchos años de reflexión y de anotaciones sobre el arte, de estimulantes conversaciones con multitud de colegas que me han incitado a la reflexión y me han ayudado a

formular mis pensamientos. Consciente del riesgo de olvidarme sin querer de alguien, quisiera dar las gracias a todos ellos, así como a Roger Thorp, Nicola Bion, Juliette Dupire y Miriam Pérez, de Tate Publishing, y a Robert Boon y James Ward, de Inventory Studio, por su labor en este volumen. Quisiera dar las gracias también a mi "grupo de debate": Charlie, Georgie, Jessica y Maxwell, así como a Hillary y Signe, por la sinceridad de sus opiniones sobre las imágenes, los diseños y el tono general del texto. Por último, pero no por ello menos importante, mi agradecimiento para Nigel por su apoyo: este libro es para él.

Nota sobre las fuentes

La bibliografía sobre los diversos relatos o historias del arte es extensa, y está complementada por un creciente número de estudios que pretenden introducir al lector en el mundo del arte —más que en su historia— y por tendencias contemporáneas que interconectan el arte de las diferentes épocas y culturas. Aunque este libro sin duda se alimenta de esta rica tradición literaria sobre el arte y pretende conformar una nueva aportación a este corpus, cualquier lista de fuentes que podamos ofrecer será, sin duda, incompleta. Abajo podéis encontrar una breve bibliografía indicativa de la multitud de textos disponibles. Asimismo, se hace referencia a fuentes escritas contemporáneas a las obras que hemos analizado, muchas de las cuales están disponibles en reediciones y traducciones varias. A lo largo del texto también aparecen citas de artistas cuya voz me parecía interesante añadir al debate. La mayoría de estas citas provienen de páginas web dedicadas a citas de artistas, y han sido doblemente verificadas. A este respecto, también me resultaron útiles las páginas web de museos y galerías. umich.edu/~motherha es un excelente portal de internet desde el cual se puede acceder a recursos en la red. He aquí algunas sugerencias de lecturas complementarias:

Arnold, Dana, Art History: A Very Short Introduction, Oxford University Press, Nueva York, 2004.

Berger, John, Modos de ver [1972], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016.

Burckhardt, Jacob, La cultura del Renacimiento en Italia [1860], Orbis, Barcelona, 1987.

Cennini, Cennino, El libro del arte [siglo XV], Akal, Torrejón de Ardoz, 1988.

Derrida, Jacques, La verdad en la pintura [1978], Paidós, Buenos Aires, 2001.

Gombrich, Ernst, Historia del arte [1950], Phaidon, Londres, 1997.

Kant, Immanuel, Crítica del juicio [1790], Tecnos, Madrid, 2007.

Lynton, Norbert, The Story of Modern Art, Phaidon, Londres, 1994.

Nagel, Alexander, Medieval Modern: Art out of Time, Thames & Hudson, Londres, 2012.

Nochlin, Linda, Women, Art and Power, Harper and Row, San Francisco, 1988.

Pollock, Griselda y Parker, Rozsika, Old Mistresses, Routledge and Keegan Paul, Londres, 1981.

Richter, Irma A. (ed.), Leonardo da Vinci, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Vasari, Giorgio, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos [1550], Cátedra, Madrid, 2001.

Winckelmann, Johann J., Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura [1755], Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2001.

Créditos de las imágenes Los números de página hacen referencia a la edición impresa.

Págs. 10, 32, 44, 78 y 183: © 2014. Imagen © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia; pág. 13: Museos Vaticanos, Roma/Universal History Archive/UIG/The Bridgeman Art Library; pág. 14: basílica de San Marcos, Venecia/Cameraphoto Arte Venezia/The Bridgeman Art Library; págs. 17, 44-45 y 94: © Tate Photography; pág. 21:

© Photononstop/SuperStock; pág. 22: © Sucesores de Picasso/DACS, Londres, 2014; pág. 24: Museo del Louvre, París/Giraudon/The Bridgeman Art Library; págs. 27, 91, 110, 112 y 173: © The National Gallery, Londres, 2014; pág. 35: © Paweł Althamer; Tate Photography; págs. 44-45: © The Pollock-Krasner Foundation ARS, Nueva York, y DACS, Londres, 2014; pág. 51: fotografía: akg-images/ MPortfolio/Electa; pág. 54: Mauritshuis, La Haya/The Bridgeman Art

Library; pág. 57: Galleria dell'Accademia, Florencia/The Bridgeman Art Library; pág. 58: © 2014. Fotografía: Scala, Florencia/Luciano Romano; cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali; pág. 61: © Bowness, Hepworth Estate; Tate Photography; pág. 64: ©

Anthony Caro/Barford Sculptures Ltd; Tate Photography; fotografía de Martin Ries/Gannett Ries Digital Designs, 2014; pág. 67: © Carl Andre.

DACS, London/VAGA, Nueva York, 2014; pág. 68: © Cornelia Parker, Tate Photography; pág. 71: © Carolee Schneemann, imagen cortesía de la artista y de la P.P.O.W Gallery, Nueva York; pág. 80: New York Public Library, Nueva York/The Bridgeman Art Library; pág. 84: Detroit Institute of Arts/Bridgeman Art Library; pág. 87: © Damien Hirst y Science Ltd.

Todos los derechos reservados, DACS, 2014; fotografía de Prudence Cuming Associates Ltd; pág. 89: © Tracey Emin. Todos los derechos reservados, DACS, 2014; fotografía de Stephen White, cortesía de Jay Jopling/White Cube; pág. 97: © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, DACS, 2014; Tate Photography; pág. 101: © Susan Hiller; Tate Photography; pág. 103: © Rachel Whiteread, imagen cortesía de la artista y

de la Gagosian Gallery; pág. 115: © David Hockney, 2014; Tate Photography; pág. 117: © RMN-Grand Palais (Museo del Louvre)/ Gérard Blot/Christian; pág. 120: © Victoria and Albert Museum, Londres; pág.

127: fotografía: akg-images/Rabatti-Domingie Bridgeman Art Library; pág.

129: capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma/The Bridgeman Art Library; pág. 131: © Gerhard Richter; fotografía de Hubert Becker; pág.

133: Fundação Calouste Gulbenkian/Scala, Florencia; págs. 142 y 168: Museo del Prado, Madrid/The Bridgeman Art Library; págs. 144, 177 y 181: © RMN-Grand Palais (Museo del Louvre)/Christian Jean/Herv.

Lewandowski; pág. 146: Museo del Prado, Madrid/Giraudon/The Bridgeman Art Library; pág. 150: © 2014. Fotografía: Scala, Florencia.

Cortesía de Sovraintendenza di Roma Capitale; pág. 152: REX/Sipa Press; pág. 156: © 2014 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Artists Rights Society (ARS), Nueva York; Sammlung

Froehlich, Stuttgart; págs. 158-159: © Sonia Boyce. Todos los derechos reservados, DACS, 2014; Tate Photography; pág. 162: © Ai Weiwei/W Asia; imágenes cortesía del artista y de AW Asia; fotografía de Ding Musa, 2011; pág. 181: Galleria degli Uffizi, Florencia/The Bridgeman Art Library; y pág. 184: ©

Sarah Lucas; Tate Photography.

Document Outline

- Cover Page
- Cubierta
- Título
- Créditos
- Índice
- Miradas
- Materiales
- Mente
- Devoción
- Poder
- Sexo
- Agradecimientos
- Nota sobre las fuentes
- Créditos de las imágenes